BRECHT
VIDA E OBRA

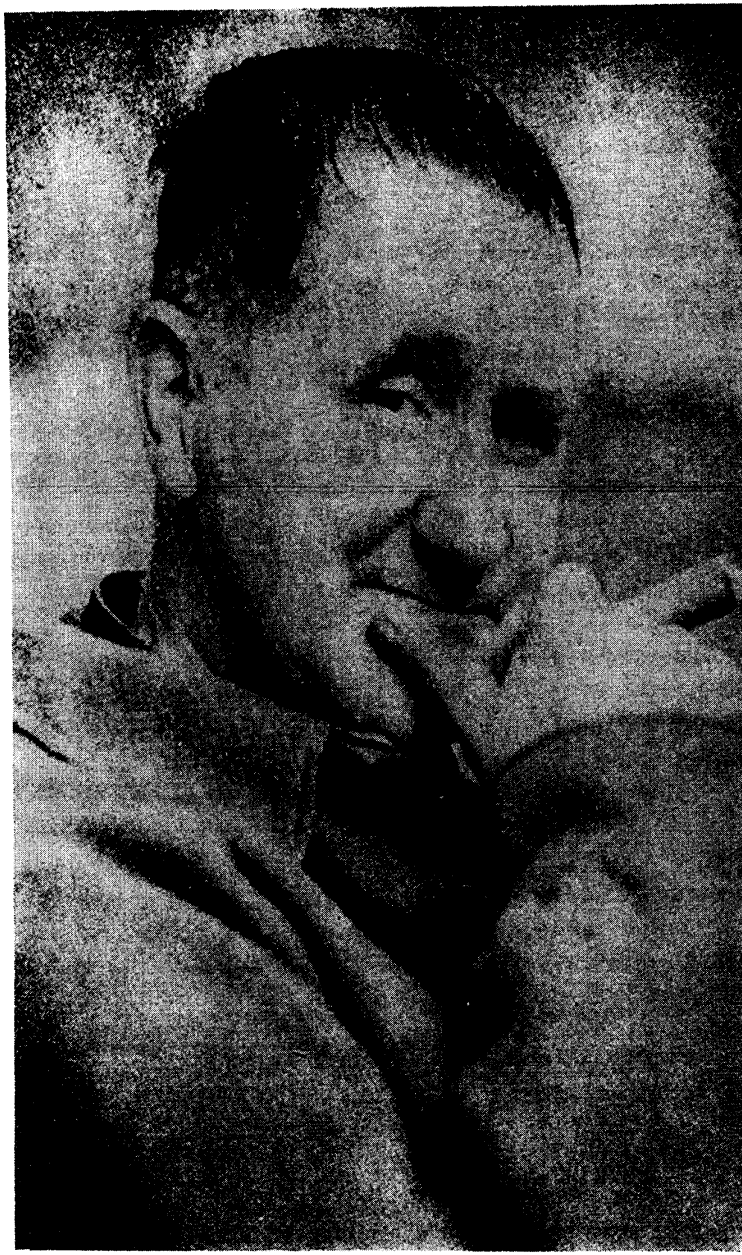
Coleção VIDA E OBRA

Sob a supervisão de Fernando Peixoto

Volumes publicados:

FREUD — Carlos Estevam	16ª edição
KAFKA — Leandro Konder	5ª edição
SARTRE — Luiz Carlos Maciel	3ª edição
JUNG — Nise da Silveira	6ª edição
HENRY MILLER — Hermilo Borba Filho	
MARCUSE — Francisco Antonio Doria	2ª edição
CAMUS — Vicente Barreto	
PAVLOV — Otávio de Freitas Júnior	2ª edição
MARX — Leandro Konder	3ª edição
MAIAKOVSKI — Fernando Peixoto	2ª edição
LÊNIN — Moniz Bandeira	
SADE — Fernando Peixoto	

EDITORA PAZ E TERRA
Conselho Editorial:
Antonio Candido
Celso Furtado
Fernando Gasparian
Fernando Henrique Cardoso



BERTOLD BRECHT
Foto reproduzida do livro "O Teatro de Brecht", de John Willett, com autorização de Zahar Editores.

FERNANDO PEIXOTO

BRECHT
VIDA E OBRA

3ª edição

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA
22410

Paz e Terra

Copyright © *by* Fernando Peixoto, 1974

Capa: Mario Roberto Corrêa da Silva

Direitos adquiridos pela
EDITORA PAZ E TERRA S. A.
Rua André Cavalcanti, 86
Fátima, Rio de Janeiro

1979

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto.

ÉRICO VERÍSSIMO (Solo de Clarineta)

NOTA SOBRE A SEGUNDA EDIÇÃO

Até que ponto esta é uma segunda edição? Inicialmente procurei refazer alguns capítulos, colocar novas informações, desenvolver algumas idéias, rever criticamente o material escrito na primeira edição. De agosto-setembro de 1968 até hoje surgiu muita coisa nova: de Brecht e sobre Brecht. A compreensão de sua obra ao mesmo tempo se aprofunda e se transforma. A publicação de seu **Diário de Trabalho** e sobretudo de centenas de páginas de textos teóricos, nos últimos anos, coloca novos problemas, novas indagações, esclarece ou contradiz algumas das conclusões anteriores. Não existe livro definitivo. E sobretudo o confronto com o pensamento de Brecht é sempre estimulante, vivo, novo, transformador. Esta segunda edição permanece em seu objetivo limitado: constituir uma grande reportagem sobre sua vida e obra, sem atingir uma dimensão maior enquanto reflexão crítica. Mas esta reportagem escrita em 1974 não conseguiu ser, felizmente, a re-edição da reportagem escrita seis anos antes. Este volume conserva muito da primeira edição, mas, na verdade, me parece um livro novo. Espero que cumpra a mesma missão da chamada primeira edição, hoje esgotada: ser útil.

Fernando Peixoto

Rio — janeiro/abril 1974

ÍNDICE

Do Pobre B. B. — 11
Brecht: A Dialética no Teatro — 13
Nascimento e Estatutos — 18
Guerra e Revolução — 23
Boemia, Expressionismo e Primeiras Críticas — 28
Um Grito de Revolta e Solidão — 34
Um Porco Volta Pra Casa! — 39
Casamento, Mendigo, Exorcismo e Sífilis — 45
O Rei Eduardo Tem Duas Esposas — 56
A Metamorfose de um Homem — 63
Um Breviário do Demônio — 71
Piscator e o Bravo Soldado Schweick — 77
Primeiro Comer, Depois a Moral — 82
O Dinheiro é o Centro do Mal — 93
Luta pelo Pão-Nosso-De-Cada-Dia — 102
É Imprescindível Estar de Acordo — 106
É preciso Transformar o Mundo — 115
No Cotidiano, Descobrir o Absurdo — 125
A Conscientização do Operário — 130
O Grande Mecanismo do Capital — 137
Como Desviar a Luta de Classes — 144
Guerrilha Contra o Invasor — 153
O Fascismo e o Capitalismo — 160
Um Painel de Repressão e Terror — 168
O Intelectual e a Repressão — 175
A Desmistificação do Grande Heroi — 184
A Guerra é uma Forma de Comércio — 190
Ser Mau para Exercer a Bondade — 196
Um Patrão (Bom ou Mau) é um Patrão — 201

Um Ventre que Gera Monstros — 206
O Diálogo dos Exilados — 211
A Poesia que Nasce do Exílio — 216
Estados Unidos e Manifesto Comunista — 222
Resistência na França e em Praga — 230
Um Novo Conceito de Propriedade — 238
Brecht Enfrenta a Caça às Bruxas — 247
Encontro com Frisch e com Sófocles — 251
Baionetas Contra o Socialismo — 257
Um Romance, uma Adaptação, um Relatório — 265
Últimas Adaptações e Revolta em Berlim — 271
Última Peça: o Crepúsculo dos Intelectuais — 279
Últimos Trabalhos e Morte — 286
O Homem é o Destino do Homem — 291
Brecht e o Cinema — 298
Escritos sobre Arte, Literatura e Política (I) — 310
Escritos sobre Arte, Literatura e Política (II) — 317
Teoria e Prática do Espetáculo — 326
O Pequeno Organon e a Compra de Cobre — 335
Aos que Virão Depois de Nós — 347
Bibliografia e Notas — 349

DO POBRE B. B.

I

Eu, Bertolt Brecht, vim das florestas negras.
Minha mãe me trouxe para a cidade
quando eu ainda estava em seu ventre.
O frio das florestas permanecerá em mim até a minha [morte.

II

Nas cidades de cimento me sinto como em casa.
Desde o princípio
abastecido com os últimos sacramentos:
Os jornais. O fumo. E a aguardente.
Desconfiado, preguiçoso e, afinal, contente.

III

Eu sou gentil com as pessoas. Uso um chapéu de coco
que é como eles costumam fazer.
Eu digo: esses animais têm um cheiro muito esquisito.
E digo: isso não tem importância, eu também tenho.

IV

De manhã me sento na minha cadeira de balanço
em companhia de algumas mulheres.
E observo todas, indiferente, e lhes digo:
Minhas senhoras, não confiem em mim.

V

De noite reúno outros homens à minha volta.
Nós discutimos e nos tratamos por "gentleman"
Eles põem os pés em cima das minhas mesas
e dizem: tudo vai melhorar. E eu
nunca pergunto: quando?

VI

De manhã, os abetos mijam na madrugada cinzenta,
e os seus parasitas, os pássaros, começam a gritar.
É então que, na cidade, esvazio o meu copo, jogo fora
meu resto de cigarro e vou dormir, inquieto.

VII

Raça frívola nós nos fechamos
nas casas que acreditamos indestrutíveis
(Assim nós construímos os altos edifícios da ilha de
[Manhattan
e as antenas compridas que conversam por cima do
[Atlântico).

VIII

Destas cidades só vai restar o que passa através delas:
[o vento!
À casa torna o hóspede alegre: ele a esvazia.
Nós sabemos que somos provisórios
e que depois de nós não virá nada digno de ser men-
[cionado.

IX

No dia em que a terra tremer, espero
não abandonar os meus charutos. Nem achá-los amargos.
Eu, Bertolt Brecht, que das florestas negras
fui jogado nas cidades de cimento, trazido no ventre
[de minha mãe
noutros tempos.

BRECHT: A DIALÉTICA NO TEATRO

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica; por sua contribuição excepcional ao pensamento estético marxista (e também à sua ética), sua concepção de um realismo crítico e socialista, mas polêmico, novo, corajoso, isento de preconceitos, de cópia de fórmulas antigas, isento da mistificação de hipnotizar e anestesiar; não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht, como para Hegel, é sempre concreta; por ter sido um artista sensível a seu tempo, respondendo a cada colocação do movimento histórico deste século; atravessando no exílio, sem nunca perder a esperança da vitória, as trevas e a repressão do fascismo; realizando uma obra que permanece vigente e que vale não somente por si mesma, mas também pelo que ensina como método de trabalho ou reflexão, documento vigoroso de um intelectual que exprimiu uma lúcida visão de mundo, uma análise crítica dos instantes em que viveu e trabalhou, foi perseguido ou aplaudido, reproduzindo os mais cruciais paradoxos da história da sociedade contemporânea; uma obra que está alimentada por um consciente e livre engajamento político; por sua vida de intelectual e exilado político, num mundo em que ser bom é ajudar a perpetuar o mal, num mundo que é preciso transformar com urgência. E com violência, se for necessário. Também por sua contribuição, como artista e intelectual, à filosofia política, ao comportamento ético do homem. Porque todas suas

afirmações são uma reflexão permanentemente crítica e transformadora. Um pensamento que se transforma a si mesmo, uma assimilação inteligente mesmo quando inteiramente pessoal, do marxismo-leninismo.

André Gisselbrecht afirmou com razão: Brecht chegou a ser um grande escritor por nunca ter acreditado na inocência do escritor. O pensamento de Brecht nunca é dogmático. Qualquer juízo crítico sobre sua obra é sempre relativo. Ele reescreveu tudo até morrer, nunca considerando um trabalho como acabado, nada como definitivo. Seu pensamento foi sempre ágil, resultado de contradições, contraditório também. Experimental. Circunstancial mesmo. E sempre profundamente dialético. Sua obra recusa a metafísica por um teatro histórico e existe em função do tempo (com ele se dimensiona dialeticamente). Como acentua Paolo Chiarini, Brecht preza o contraste e o choque, a incerteza e as opções, a responsabilidade individual e a amarga experiência. Porisso seu teatro é animado por um perene e institucional **pathos dialético.** Aplicou o marxismo como busca e, acentua Chiarini, a dialética é a categoria central deste teatro. Em 1929 o próprio Brecht escreveu: **o verdadeiro progresso não consiste no ter progredido, mas no progredir.** A ação de seu teatro é fundamentalmente uma ação histórica, e no plano da representação, uma ação historicizada. Seu teatro não repousa sobre o tradicional conflito, cuja ação se resume nas oposições dos personagens entre si, mas concede a primazia à **fábula.** Para Eric Bentley, Brecht é a corporização do espírito de oposição, resistência e contradição, levado ao extremo da contrariedade, do pensamento combativo. Sua vida repousa na alegria da luta, no deleite da oposição. E isto o transforma no intelectual marxista da sociedade capitalista: existe dentro dela, para dinamitá-la.

Sua obra ainda está longe de ser completa: os arquivos de sua residência, na República Democrática Alemã, estão revelando cada dia novos poemas, fragmentos de contos, notas de trabalho, artigos e ensaios, fragmentos de peças, projetos de romances ou obras dramáticas, anotações interrompidas. Mas sempre fiel à construção do socialismo. Seu trabalho como encenador lhe forneceu a oportunidade, sobretudo nos últimos anos de sua vida, no **Berliner Ensemble,** de testar propostas, experimentar teorias, abandoná-las ou aprofundá-las.

É impossível, num estudo pequeno e informativo, colocar todo o pensamento teórico de Brecht, espalhado em milhares de páginas de artigos e estudos.

Pensamento, aliás, fundamental para o teatro brasileiro de hoje, num momento difícil em que se sente a impotência de quase tudo que tem sido tentado, ao mesmo tempo em que cresce a ânsia de uma renovação completa, a mais radical possível na busca de uma dramaturgia e de um espetáculo que revele a verdade, destrua a mistificação e a mentira, auxiliando a transformação da sociedade. Insisti bastante, neste livro, em citar o próprio Brecht. E também em citar seus críticos mais lúcidos. Assim como ressaltar o fundamento de sua criação: seu pensamento político.

Seria oportuno também aprofundar certos pontos mas a natureza do trabalho não permite: por exemplo o tipo de contestação que o teatro de Brecht começa nos últimos anos a sofrer. Os que se colocam contra ele (por motivos ideológicos bastante reconhecíveis, sobretudo os que insistem numa atividade intelectual e criativa mergulhada no irracionalismo). Seria necessário discutir também a possível superação de Brecht (mais do que ninguém ele sabia que o novo virá substituir o velho), superação no melhor sentido da palavra: ou seja, prolongamento de suas propostas, o que vem sendo tentado e praticado por muitos homens de teatro dos dias de hoje (todos, antes, seus disciplinados seguidores; hoje homens que descobrem suas poéticas próprias, a partir de Brecht, utilizando-o, sobretudo seu método, como ponto de partida para a difícil apreensão do mundo de hoje: impossível aqui deixar de citar sobretudo Roger Planchon, Manfred Wekwerth, Benno Besson, Giorgio Strehler e tantos outros menos conhecidos e menos célebres). Seria ainda justo analisar a crise do **Berliner Ensemble,** que segundo alguns estaria pouco a pouco se afastando do que se concebe como teatro político vivo, transformando-se num preciosismo talvez excepcional, mas limitado, como estilo de representação ou encenação, perdendo as conotações revolucionárias mais eficazes para a situação alemã de hoje. Brecht aliás afirmou, numa entrevista ao **L'Humanité,** órgão do Partido Comunista Francês, que mesmo numa sociedade socialista o realismo crítico precisa manter-se eficaz, vivo, participante. Estaria começando a acontecer com Brecht o que ele mais combateu: estaria sendo respeitado como um clássico intocável e sagrado (ele mesmo afirmava que um grande texto é aquele que se modifica, e citava o exemplo de Shakespeare, que ainda estava vivo quando suas obras eram alteradas em função das necessidades). Por outro lado, teóricos como Louis Althusser, em **Pour Marx,** discutem o significado da relação ator-

espectador, o significado sócio-cultural do processo de identificação na formulação brechtiana, o que mereceria uma análise severa.

O próprio Brecht afirmou a Ernst Schumacher que não conseguiu fazer compreender corretamente que o caráter épico de seu teatro possui uma categoria social e uma estética formal. E alertou para o perigo de que o célebre **efeito de distanciamento (Verfremdungseffekt)** acabasse como um fim em si mesmo, um prazer estético em si mesmo; ou seja, o espectador fascinado no processo da crítica sem ser atingido pelo significado da crítica. Seria ainda fundamental examinar o significado de Brecht para grupos que hoje revivem as proposições de Antonin Artaud, ampliando-as ou enriquecendo-as (e aos quais Brecht bastante influenciou, também, ao menos em seus primeiros passos), como é o caso do **Living Theater**, do **Open Theater**, das experiências de Grotowski ou de Peter Brook.

Mas este livro terá cumprido sua missão se conseguir aumentar a discussão da vigência de Brecht para o Brasil, para a América Latina, para o Terceiro Mundo. É aos intelectuais, estudantes, espectadores e homens de teatro que vivem esta realidade dilacerada e difícil que ele se dedica. Para que possamos nos entregar também à árdua mas necessária tarefa de nos libertarmos da colonização cultural, política e econômica. Para nos transformarmos também em sujeitos, ao lado dos que já se libertaram e constroem o amanhã. Para o Brasil, como para os demais países, a obra e o pensamento de Brecht colocam indagações significativas: como encená-lo? como utilizar seu método para encenar outros textos? como conseguir a tradução cênica, num processo de comunicação eficaz para nosso público, sem que suas peças percam o que possuem como vigor político e poético? como descobrir um equivalente nacional para nossa dramaturgia ou nossa encenação? que aspecto terá um Brecht do sub-desenvolvimento? um Brecht na luta pela libertação nacional? como aproveitar sua lição teórica para a formulação da teoria e da prática de um teatro brasileiro didático, nacional e popular, revolucionário não somente em termos políticos mas também em termos de pesquisa da estética da dramaturgia e do espetáculo nacional? São questões a serem debatidas não apenas através de palavras mas também de atos. Todos nós estamos conscientes que não é no palco que poderemos transformar as instituições e as estruturas. Mas como nos colocarmos, em termos de teatro e cultura, nesta perspectiva, encontrando uma forma de ação efetiva?

Uma coisa é certa: nenhum artista de hoje pode ignorar Brecht (coloque-se a favor ou contra ele). Sua existência é um desafio.

Este livro procura apenas acompanhar a vida e a obra de Brecht, detendo-se nos pontos talvez mais importantes, fornecendo dados, trazendo posições de diversos críticos. Seu objetivo maior é divulgar de maneira fácil e acessível a fascinante obra de um escritor e homem de teatro revolucionário, desconfiado, cínico, brilhante, inquieto, lúcido, mas que não deve ser transformado num mito. Um homem para quem o humor era fundamental: **até hoje nunca encontrei um homem sem humor que tenha compreendido a dialética de Hegel.**

NASCIMENTO E ESTUDOS

I

Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg, no centro da Baviera. No mesmo ano, na Rússia tzarista, Konstantin Stanislavski dava início, ao lado de Nemirovitch Dantchenko, às atividades do Teatro Artístico de Moscou. Augsburg era uma cidade pequena, com cerca de 90 mil habitantes. Possuía alguma produção de algodão, lã e seda, uma indústria mecânica em princípio de desenvolvimento, uma importante usina têxtil, algumas fábricas de papel e profundas tradições burguesas. Brecht nasceu no bairro operário, mas era filho do próspero diretor de uma florescente fábrica de papel: o senhor Berthold Brecht, preocupado com sua reputação e negócios, com a ordem e a disciplina de seus empregados, católico e, segundo Arnolt Bronnen, que viveu algum tempo com a família em 1920, avarento, exigente e autoritário. Sua mãe, em solteira Sophie Brezing, era filha de alto funcionário da Floresta Negra e fez o filho ser batizado em sua religião, protestante, com o nome de **Eugen Friedrich Berthold Brecht.** Mais tarde ele modificaria seu nome, deixando de lado, por estarem impregnados de lembranças patrióticas, **Eugen** e **Friedrich,** transformando **Berthold** em **Bertolt,** às vezes assinando apenas **Bert Brecht.** Ou, sobretudo em sua correspondência, simplesmente **b. b.** (com letra minúscula mesmo).

Brecht nasceu num momento decisivo para nosso século: o imperialismo surgia como etapa superior e última do capitalismo em desenvolvimento. A burguesia alemã repousava no berço esplêndido do progresso como potência econômica. E uma nova divisão do mundo colocava-se como necessária para a expansão. Aumentavam as contradições entre a Alemanha e a Inglaterra. Bismark havia conseguido a unidade nacional alguns anos antes. O desenvolvimento do país tinha sido imenso, apoiado no militarismo prussiano. O pangermanismo apontava com ideologia na literatura, na

filosofia, na música. Lionel Richard afirma, em **Nazismo e Literatura,** que seria ingênuo supor que a ideologia nazista tenha surgido na Alemanha no dia em que foi fundado o Partido Nacional-Socialista: pangermanismo, anti-semitismo e anti-comunismo são anteriores a 1920. É ainda Richard quem acentua que a unidade nacional foi imposta a sangue e fogo, criando o culto pelo exército, o orgulho de ser alemão, o absoluto respeito pela autoridade e pelas hierarquias. Após o fracasso da revolução de 1848, pouco a pouco a burguesia abandona a defesa da democracia.

Uma série de conflitos, em diversas partes do mundo, são o prenúncio de uma grande guerra mundial. As últimas décadas do século XIX foram cenário da formação de alianças antagônicas entre as principais potências européias. A Alemanha ostentava uma oligarquia financeira compacta, fruto da concentração do capital industrial com o capital bancário, formando poderosos monopólios. A situação da classe operária tornava-se cada vez mais difícil. Um movimento revolucionário tomava vulto, enfrentando, em tímidos confrontos, às vezes armados, o regime burguês. Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens, condicionado pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem. Filho de um industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões, Brecht não fabricará papel mas, sim, palavras para preencher papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta revolucionário deste século:

Eu era filho de pessoas que tinham posses.
Meus pais puseram um colarinho engomado ao
[redor do meu pescoço
E me educaram no hábito de ser servido
E me ensinaram a arte de dar ordens.
Mas, mais tarde, quando
Olhei ao redor de mim,

Não gostei das pessoas da minha classe
Nem de dar ordens, muito menos de ser servido.
E abandonei as pessoas da minha classe
Para viver ao lado dos humildes.

II

Brecht freqüentou a escola primária de 1904 a 1908 e o ginásio de 1908 a 1916: **me aborreci durante quatro anos na escola primária. E durante os nove anos que, em seguida, passei no Realgymnasium de Augsburg, não consegui aprender nada dos meus professores. Eles não cessaram de estimular meu gosto pelo prazer e pela independência...**

Foi um aluno rebelde. E esperto. Certa vez necessitava nota alta numa prova trimestral de francês, mas recebeu de volta a tradução que tinha feito com nota baixa e diversas correções, feitas com tinta vermelha. Brecht apanhou uma caneta vermelha e aumentou o número de correções, onde não havia erro. Dirigiu-se ao professor e, com humildade, pediu que ele lhe explicasse as falhas que havia cometido a tradução. Confuso, o professor imaginou ter corrigido mal a prova de Brecht: pediu desculpas e aumentou a nota...

Outro episódio aconteceu em 1915. Empolgado com as vitórias do militarismo alemão na I Guerra Mundial, um professor de literatura pediu aos alunos uma redação sobre o tema **Dulce et dulcorum est pro patria mori**... (Doce e honroso é morrer pela pátria), um verso de Horácio. Brecht quase foi expulso da escola. Imprimiu um profundo sentido pacifista a seu trabalho colegial. Entre outras coisas, escreveu: **A máxima de que é doce e honroso morrer pela pátria pode ser valorizada apenas como propaganda tendenciosa. Despedir-se da vida, na cama ou no campo de batalha, é geralmente difícil para os jovens na flor da idade. Apenas os imbecis podem levar tão longe a vaidade de falar sobre o pequeno salto através da porta escura. E isto também só enquanto acreditarem que estão bastante distantes da hora final.**

Já em 1914 o "sensível adolescente" começa a publicar narrações curtas e alguns poemas no **Augsburger Neusten Nachrichten.** Um de seus primeiros contos, **Guerra dos Balcãs,** já revela nitidamente sua maneira típica de contar uma parábola, aparecendo inclusive a figura que, sob diferentes aspectos, reaparecerá constantemente em sua obra — o **juiz** popular, cuja sentença é uma lição moral feita de ironia contra a forma

como a justiça é habitualmente exercida. Entre seus primeiros poemas destacam-se alguns cujo tema central é a guerra, entre eles **O campo belga,** em que saúda os soldados alemães que semeiam a terra belga transformando cemitérios em terrenos de colheita, ou **O convocado voluntário,** que conta o episódio de um homem a quem a população não saudava, porque o filho havia cometido uma má ação, e que agora, transformado em soldado alemão, recebia uma rosa da população. Nestes, e em outros poemas, a posição do jovem Brecht diante do conflito armado parece, apesar do pacifismo nítido, marcada por certo nacionalismo. Mas a guerra é condenada com veemência num dos mais contundentes poemas desta época, **A Lenda Moderna** (1914), que mostra as mães chorando a morte dos soldados nas batalhas. Em diversos poemas desta primeira fase já está presente o mundo de aventuras em terras estranhas, assim como alguns antecipam as futuras baladas populares, gênero que Brecht aperfeiçoará ao extremo, dentro da poesia popular alemã — as **Moritat** (moralidade), que Martin Esslin define como estórias cantadas pelo povo dos campos, narrando assassinatos e execuções, numa estridente linguagem marcada pelo sentimentalismo lacrimoso e por um horror ingênuo.

Wilhelm Brustle, chefe de redação do **Neueste Nachrichten,** onde estes poemas eram publicados, descreveu mais tarde o Brecht daquela época como um homem tímido e reservado, que falava com dificuldade, mas experimentava enorme ânsia de viver. Tinha o espírito vivo e não cedia ao sentimentalismo; no plano político, **inclinava-se para a esquerda.** Alguns biógrafos de Brecht discordam desta última colocação. Fredric Ewen, por exemplo, atribui a frase à confusão cronológica, causada pela distância dos acontecimentos (as declarações de Brustle são de 1948). O redator-chefe, ainda contando como "descobriu" o jovem poeta, comenta que seus poemas eram **marcados por um ritmo concentrado, quase embriagante e, se ainda não estavam libertos de toda convenção, havia neles tanto vigor que contribuíam com algo de novo para a poesia alemã.** O poema mais vigoroso desta época, publicado no jornal do liceu, intitula-se **A árvore que queima.**

III

Comentando o tempo que passou na universidade, Brecht afirma que estudou guitarra e música e que,

devido às atividades esportivas, **contraí problemas cardíacos que me permitiram penetrar nos mistérios da metafísica.** De sua juventude, Brecht menciona ainda seu entusiasmo pela feira de outono, que acontecia todos os anos, uma quermesse com barracas e quadros vivos, como **A execução do anarquista Ferrer em Madri, Nero contemplando o incêndio de Roma,** ou **A fuga de Carlos o Temerário após a batalha de Morat.** Ele comenta: **ainda me lembro do cavalo de Carlos o Temerário. Tinha olhos enormes e cheios de angústia, como se sentisse o horror daquela situação histórica.**

Ainda sobre o sistema de educação vigente na Alemanha naqueles dias, Brecht, mais tarde, ao escrever o **Diálogo dos Exilados,** afirma que na escola os alunos aprendiam apenas o necessário para nela permanecerem: a arte de enganar, esconder conhecimentos que não possuíam, assimilar rapidamente os lugares-comuns, estarem sempre prontos a denunciar os companheiros aos superiores, etc. Diz ainda que na escola aprendia-se também outras matérias: por exemplo, as diferenças sociais. Os filhos dos burgueses eram mais bem tratados que os dos operários. E menciona ainda outro aprendizado (que utilizaria em seu teatro): um certo professor não fornecia soluções para os problemas — **limitava-se a colocar o problema com força. Dava as imagens da realidade, deixando a nós a tarefa de tirar as conclusões. O procedimento é incomparavelmente mais fecundo.**

GUERRA E REVOLUÇÃO

I

Em 1916 o dirigente revolucionário Karl Liebknecht, com o uniforme militar, gritou às massas na praça Postdam, em Berlim: **Abaixo o governo! Abaixo a guerra! Viva o socialismo!** A I Guerra Mundial havia começado em 1914. A revolta de 1905 na Rússia, de caráter democrático-burguesa, e definida por Lenin como um "ensaio geral", havia provocado um impulso vigoroso no movimento operário alemão. A vitória da Revolução proletária de 1917 teve um significado ainda maior. Nos campos de batalha, soldados alemães e russos confraternizam. Greves políticas em todo território alemão saudavam a vitória do movimento bolchevista. Começam a serem forçados conselhos de deputados e soldados, nos moldes dos **soviets.** Todos pedindo, sobretudo, paz.

1918 é o ano da revolta operária na Alemanha. A situação do país era trágica, com o povo envolvido numa guerra sem sentido e sem perspectivas. Em 14 de outubro deste ano Hindenburg e Ludendorff admitem a impossibilidade de uma vitória militar. Industrialmente forte, a Alemanha tinha problemas graves de desenvolvimento capitalista no campo, onde ainda predominavam relações feudais. O movimento operário se fortalece com o triunfo do proletariado na Rússia e com o fracasso da guerra dos grandes patrões e do militarismo monárquico. Os soldados, que regressam do campo de batalha, voltam dispostos a lutar pela derrubada do regime. Mas são grandes as divergências internas no seio do movimento operário: um grande grupo direitista, liderado por Ebert, hostil ao socialismo, se opõe a um grupo centrista, liderado por Kautsky, pregando um socialismo reformista, sem revolução e sem ditadura do proletariado; e finalmente o grupo mais conseqüente enquanto proposta de luta, mas ainda sem condições de conduzir politicamente uma revolução armada, liderado por Karl Liebknecht, Clara Zetkin e Rosa Luxemburg (os **Spartakistas,** que são

membros do U.S.P.D., Partido Social-Democrata da ala dos independentes, até 30 de novembro de 1918, quando se separam e fundam o Partido Comunista Alemão — o **K.P.D. Spartakusbund).** O período é de agitação constante, lutas nas ruas e movimentos de massas.

Em janeiro de 1918 grande greve política abala o país. O militarismo procura se organizar e prepara a regressão. Liebknecht (preso desde 1916) é libertado. A revolução é iminente em todo o território alemão. Em novembro os marinheiros da base de Kier desobedecem ordens superiores e iniciam a insurreição armada. A bandeira vermelha tremula nos mastros. A repressão aumenta. Em 7 de novembro ganha Hanovre, Colonha, Brunswick, Munich. Rosa Luxemburg é libertada dia 8 de novembro (também estava detida desde 1916). É constituído o primeiro governo comunista da República da Baviera. Em 9 de novembro, revolução em Berlim, abdicação de Guilherme II. Nas manifestações de rua os operários tomam, sobretudo, o bairro dos jornais. Em todo país, formação de conselhos operários.

Brecht toma parte mais ou menos ativa no movimento: como aluno de medicina é mobilizado para um hospital de Augsburg e chega a ser eleito para um conselho operário. A experiência no hospital e a experiência política, ainda que limitada, foram fundamentais para o jovem estudante. Mais tarde comentaria ao escritor russo Serguei Tretiakov sua presença no hospital: **"Eu fazia curativos, aplicava tintura de iodo, fazia transfusões de sangue. Se o médico ordenava: "Brecht! ampute aquela perna!" Eu respondia: "Sim, Excelência" e cortava a perna. Se me diziam: "Faça uma trepanação", eu abria o crânio do homem e mexia em seu cérebro. Eu via como os médicos remodelavam as pessoas, para enviá-los todos de volta para o "front" o mais rápido possível.**

Sobre sua participação política, duas declarações se contradizem em alguns pontos. Recebendo em 1955, em Moscou, o prêmio Stálin da Paz, afirmou: **Eu tinha 19 anos, quando ouvi falar de vossa grande Revolução. Tinha 20 anos quando vi o reflexo deste grande incêndio na minha cidade natal. Eu era então enfermeiro num hospital militar de Augsburg. As casernas e mesmo os hospitais militares ficaram vazios. A velha cidade de repente foi tomada por uma nova população, vinda em cortejo dos bairros, e ocorreu uma animação que estas ruas de burgueses, de funcionários, de comerciantes não tinham nunca antes conhecido.** Descreve, em seguida, com entusiasmo, os operários falando em conselhos improvisados: **Uns poucos dias somente, mas que dias!** Em 1928, entretanto, Brecht havia declarado que se tornou membro do conselho de soldados por insistência de seus companheiros e que revelou uma incapacidade total para o cargo: **nós todos sofríamos de falta de convicções políticas; eu, sofria de falta de entusiasmo... (...) Em resumo, eu não era diferente da imensa maioria dos outros soldados que, evidentemente, já não suportavam mais a guerra, mas não estavam maduros para uma reflexão política. Hoje, não relembro esta situação com prazer.** E contou o fim de tudo também a Tretiakov, em 1937: **Não tivemos, para nos orgulhar, nenhuma guarda vermelha. Não tivemos tempo de publicar nenhum decreto, de nacionalizar nenhum banco, de fechar nenhuma igreja. Depois de dois dias, as tropas do general Epp, que marchavam sobre Munich, entraram na cidade. Um dos membros do comitê revolucionário ficou escondido na minha casa até o dia em que conseguiu fugir. Depois, a Baviera desapareceu no passado.**

A revolução alemã, conhecida como revolução espartaquista, foi um movimento espontâneo das massas e, depois de eclodido, não conseguiu ser controlado. O Partido Comunista não aderiu imediatamente. Mas com a luta nas ruas, mesmo não acreditando que havia chegado o momento de tomar o poder, os comunistas aderem aos revoltosos e procuram, apesar das divergências, concluir a luta armada. A repressão militar é bárbara: a "Semana Sangrenta" ficou marcada na história da Alemanha e na memória dos revolucionários de todo o mundo.

Os dois grandes líderes, Liebknecht e Rosa Luxemburg, são assassinados no zoológico de Berlim. O movimento revolucionário enfraquece, os operários são massacrados. Resta uma difícil clandestinidade. Ainda em abril de 1919 os operários conseguem tomar o poder em Munich, proclamando a República Soviética Bávara (mencionado por Brecht). Um exército vermelho começa a ser organizado, pontos estratégicos são ocupados, as estradas de ferro são nacionalizadas. Mas em 1.º de maio as tropas governamentais entram em Munich. Foram muitos os erros da revolução espartaquista: principalmente ausência de efetiva ligação com o campo, transformando os camponeses em massa manejada pela burguesia na contra-revolução; ausência de um movimento revolucionário com direção organizada e centralizada; ausência de um partido operário capaz de conduzir a massa operária ao poder. O fim de tudo

é a proclamação da República de Weimar, em julho de 1919, acentuando inocentes liberdades de democracia burguesa, permitindo liberdade de palavra e de reunião, mas com dispositivos que permitiam a suspensão de todas as garantias individuais a qualquer momento. A direita reorganizou-se imediatamente. Estava aberto o caminho ao nazismo.

Para Rosa Luxemburg, Brecht escreveu mais tarde o **Epitáfio 1919:**

Rosa a Vermelha também desapareceu.
Ninguém sabe onde repousa o seu corpo.
Disse a verdade aos pobres.
E porisso foi morta pelos ricos.

II

A experiência da guerra 1914-1918 e da frustrada revolução espartaquista, foram fundamentais para Brecht. Seu primeiro encontro concreto com dois dos temas centrais de sua obra: guerra e revolução. Seus primeiros poemas e suas primeiras peças são a reflexão da trágica situação de uma geração desiludida. Durante seu estágio no hospital de Augsburg, conheceu de perto a violência do homem, a podridão dos cadáveres, a putrefação, a morte como realidade material. Seus primeiros poemas usam imagens que contêm esta violência de corpos mutilados e nervos expostos. Foi ainda em 1918 que Brecht escreveu (Tretiakov afirma que o poema não foi escrito, mas composto oralmente e assim atravessou o país, cantado pelos soldados e pelo povo) seu primeiro grande poema: a **Lenda do Soldado Morto.** Depois de quatro anos de guerra o imperador está inquieto com o número crescente de mortos no campo de batalha. Uma comissão médico-militar visita o cemitério dos heróis e desenterra um soldado; o major examina-o cuidadosamente e declara-o: "bom para o serviço". O corpo é vestido (é a primeira paramentação que aparece na obra de Brecht e já com vigor excepcional como imagem poética e desmistificadora), pois está apodrecido e com mau cheiro, depois de quatro primaveras de túmulo... O soldado morto desfila pelas ruas, aos gritos de entusiasmo da multidão, em meio ao latido de cachorros, miados de gatos, acompanhado de uma fanfarra militar, sustentado por dois enfermeiros e precedido com um padre que balança um ostensório, provocando o entusiasmo das mulheres.

E o soldado também foi desenterrado.
A noite estava azul, a noite estava bela.
Podia-se mesmo, com a condição de estar sem [capacete,
Ver as estrelas do país.

Escrito com agressiva ironia, com imagens fortes e concretas, penetrante vigor satírico, o poema (que foi a causa direta da colocação do nome de Brecht em quinto lugar na lista negra dos que seriam assassinados se o "putsch" de Hitler em 1923 tivesse vencido) é um símbolo poético de uma suja guerra imperialista esfacelada.

BOEMIA, EXPRESSIONISMO E PRIMEIRAS CRÍTICAS

1

Terminada a guerra, Brecht retoma os estudos de medicina na universidade de Munich. Depois troca o curso de medicina pelo de ciências e o de ciências pelo de literatura, mas interessa-se sobretudo pelo seminário sobre teatro realizado pelo Dr. Arthur Kutscher, futuro biógrafo de Wedekind.

Brecht continua a escrever poemas e canções, que canta e declama nos bares e cabarés de Munich. Escreve críticas de teatro e esboça suas primeiras peças. Mas sobretudo freqüenta a intensa vida boêmia e intelectual de Munich, cidade que Ewen descreve como conservadora e nacionalista e, depois da convulsão revolucionária, mais reacionária do que nunca, mas, assim mesmo, local de encontro das mais destacadas personalidades literárias e artísticas da Alemanha. Lá estão Thomas Mann e seu irmão Heinrich. E também o ator, poeta, dramaturgo, cantor e compositor Frank Wedekind, que exerceria poderosa influência no jovem Brecht. No café "Stefania" reuniam-se pintores, poetas, dramaturgos, escritores, como Arnold Zweig, Johannes Becher, expressionista depois convertido ao comunismo, Lion Feuchtwanger, e também, às vezes, o legendário Wedekind. Para muitos o autor de **Espírito da Terra** tornou-se o símbolo da rebeldia desenfreada e exaltação agressiva e desmedida do instinto. Sua paixão eram os circos e cabarés onde cantava canções e declamava poemas. Seu personagem **Lulu** (que aparece em suas peças mais conhecidas) transforma-se, segundo Ewen, num vampiro demoníaco, no elan vital terrorista, no demiurgo satânico, símbolo da fúria sexual. Para os espectadores operários, as peças de Wedekind atacavam a sociedade capitalista e desmascaravam um mundo agonizante e podre: Lulu era a força da revolução. Brecht provavelmente não conheceu Wedekind pessoalmente, mas deve tê-lo visto inúmeras vezes. Um dos primeiros artigos que publica como crítica no

Augsburg Neuesten Nachrichten é uma nota necrológica, Franz Wedekind (publicada em 12 de março de 1918, três dias após a morte do poeta). Concluía com esta afirmação: **Ele fazia parte, com Tolstoi e Strindberg, dos grandes educadores da Europa nova. Sua maior obra foi sua personalidade.**

Outro contemporâneo do jovem Brecht, que influencia bastante sua obra, foi o cômico Karl Valentin, de quem se tornou grande amigo. Valentin era chamado o **clown metafísico.** Um mito para seus contemporâneos. Escrevia seus números e canções, monólogos e interlúdios, que dizia em dialeto local, acompanhados de gestos e mímicas. Em certo sentido é a partir de Valentin que Brecht, mais tarde, elabora a teoria do **gestus** (ainda que em Brecht a palavra possua uma conotação mais ampla, que supera os limites da mímica ou da gesticulação). Valentin é descrito no romance **Sucesso** de Feuchtwanger, com o nome de **Hierl (o clown melancólico que constantemente se esforçava para resolver problemas absurdos com o auxílio de uma lúgubre pseudo-lógica).** Brecht também aparece como personagem do romance, com o nome de **Kaspar Proeckl,** desenhista de automóveis que exerce uma atração extraordinária nas mulheres: **É verdade que este jovem nunca cortava os cabelos. Mas na maneira como deixava os cabelos caídos sobre a testa, havia uma espécie de provocação ingênua. Dele se desprendia o cheiro de um soldado em marcha. Seu humor também não parecia feito para agradar às senhoras. Um inegável perfume de revolução emanava de sua pessoa. Evidentemente por causa de sua maneira de cantar suas baladas, escritas num estilo duro e brutal. Quando cantava, as mulheres desmaiavam.**

São inúmeras as influências literárias na formação de Brecht: sobretudo sua fascinação por Rimbaud e Verlaine, dois poetas malditos, selvagens. Ewen afirma que no desafio lançado por Rimbaud à civilização Brecht reconhecia um reflexo dele próprio, de suas necessidades. Rimbaud será citado, textualmente, nas primeiras peças de Brecht, atestado nítido da influência poderosa da leitura de **Le Bateau Ivre** e de **Une Saison en Enfer.** Outro ídolo da poesia é François Villon, poeta e mártir do século XV, a quem mais tarde Brecht escreverá um soneto e diversos poemas (e versos de Villon serão "roubados" para algumas canções da **Ópera de Três Vinténs,** o que escandalizará os defensores da propriedade literária...). É preciso mencionar ainda Georg Buchner, um dos mais vigorosos dramaturgos do teatro mundial, falecido com vinte e três anos, autor sobre-

tudo de **Woyzeck** e **A Morte de Danton**, duas obras que antecedem muito da estrutura do melhor teatro brechtiano.

II

Para Walter Weideli os expressionistas são os herdeiros do romantismo alemão. Mas o desespero diante da existência social, os valores dilacerados pela guerra e pela revolução frustrada, possuem uma conotação histórica precisa. Este "novo romantismo" pode ter semelhanças com o verdadeiro romantismo, sobretudo por sua atitude típica, o mergulho do homem dentro de si mesmo e a arte como extravasamento de uma visão pessoal. Mas as suas raízes são recentes e profundas. E não estão na retomada de uma postura estética superada, mas em acontecimentos econômico-políticos mais recentes. De todos os **ismos** literários e artísticos que agitam a vida intelectual alemã daqueles anos, o expressionismo é o mais conseqüente. Produz obras marcantes em música, literatura e artes plásticas (inclusive Max Beckmann e Georg Grosz, sobretudo o último, um dos desenhistas políticos mais violentos e lúcidos), terá uma influência decisiva no cinema alemão, mas marca com vigor sua presença no teatro. Basta citar Walter Hasenclever, Ernst Toller, Franz Werfel, Berthold Viertel, Reinhard Johannes Sorge, Hanns Johst, Arnolt Bronnen, Georg Kaiser, etc.

Weideli acentua que o expressionismo é a aventura intelectual de uma geração. Kurt Pinthus, num manifesto expressionista, afirma que a humanidade tornou-se impossível, em absoluta dependência de suas obras, de sua técnica, da estatística e do comércio, da indústria e de uma ordem social petrificada: **tentamos salvar, despertar o que havia de humano no homem.** As definições e declarações de princípios dos principais expressionistas foram um quadro de contradições e da mais pronunciada confusão de valores e propostas. Assim existem os que ainda defendem uma postura otimista e os que mergulham no desespero mais absoluto e no nihilismo mais fechado. O homem é concebido sempre com **H** maiúsculo e tornado entidade abstrata. Ou transformado, como acentua ainda Weideli, num processo biológico, uma dialética resumida em dois termos: **instintos vitais e instituições racionais.** O expressionismo possui uma forte conotação irracionalista, onde predomina o valor do inconsciente, do reprimido, do mundo interior, do **Eu** absoluto. A realidade é analisada a partir do desespero pessoal de cada um. Os personagens são concebidos como universais: o Homem, a Irmã, o Pai, o Filho, o Poeta, o Soldado, etc. Paolo Chiarini afirma que o expressionismo nasce como tensão, esforço espasmódico na procura de captar um valor metafísico e absoluto apenas pressentido mas sempre fugidio, que se oculta além dos dados imediatos da relação exterior. Uma forma de ativismo institucional, com perene tendência para a alegoria, de exasperada dramaticidade congênita nos modos de sua aproximação do homem e da natureza. E continua: **Por isso o autor expressionista se torna, muitas vezes, contador de si mesmo, de seus problemas e de suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, pelo apelo apaixonado, pelo toque de reunir. O poeta torna-se apóstolo e orador, a mesa de trabalho transforma-se em púlpito e tribuna.**

Um poema-programa de Karl Otten proclama a **entronização do coração.** Alguns expressionistas querem paz e amor. Hasenclever, autor de uma peça de extrema violência, **O Filho** (1914), na qual o conflito de gerações (mais que isso: o ódio do filho ao pai, que leva ao parricídio, como nas peças **O Parricídio** de Bronnen, de 1913, ou **O Mendigo** de Sorge, de 1910 — a eliminação física do pai é o símbolo da eliminação histórica do passado e seus valores) atinge uma dimensão social mais próxima de um verdadeiro ato de rebelião social **(A guerra contra nossos pais é idêntica à vingança exercida contra os príncipes há cem anos atrás).** Em sua adaptação de **Antígone** afirma que **todos os homens são irmãos e que a mais antiga lei do mundo é a do "amor"** (1917). Ludwig Rubiner coloca-se ao lado dos pobres e dos humilhados, mas adverte que as massas revolucionárias só vencerão se renunciarem à força e à violência.

É uma geração marcada pela guerra e em muitos a ânsia de destruir a sociedade vigente está vinculada a um pacifismo extremado. Numa peça de Fritz von Unruh um soldado num campo de batalha defronta-se com duas aparições: Henrich von Kleist canta o patriotismo prussiano; Shakespeare aconselha-o a lançar-se numa guerra solene pela paz — **tendo a justiça como espada e a bondade no coração.** A bondade será um dos temas centrais da obra de Brecht, mas nunca no sentido evangélico de **o homem é bom!** de um escritor expressionista como Leonhard Frank, por exemplo: Brecht discutirá o problema da bondade em termos históricos, com amargura e lucidez. Entre os expressionistas no

teatro é preciso acentuar ainda Ernst Toller, um dos escritores mais políticos do movimento, com peças como **A Transformação** (um artista judeu, soldado no exército colonial, transforma-se em apóstolo da paz e da revolução), **O Homem Massa** (o personagem central é uma mulher que clama contra a violência e que termina afirmando que o homem quer ser bom e mesmo quando faz o mal está em busca do bem) e sobretudo uma das análises mais vigorosas, do ponto de vista expressionista, do movimento revolucionário alemão: **Opa! Estamos vivos!** E naturalmente Georg Kaiser, que, segundo Ewen, passa do pacifismo que proclamava antes da guerra (com **Os Burgueses de Calais,** por exemplo) ao messianismo, ao pessimismo e ao completo nihilismo após a guerra (com **Da Aurora à Meia-Noite** e com a fascinante trilogia, **Gaz**).

Para alguns as primeiras obras de Brecht são expressionistas, para outros apenas influenciada pelo movimento literário, mas evidenciando uma postura ideológica oposta. Para Castellani existe apenas uma coincidência de datas, não de afinidade poética. Está para o expressionismo teatral e literário numa relação de crítica e clarividência, inspirado por uma exigência realista. Chiarini, com lucidez, afirma que enquanto os expressionistas "criticavam" a organização burguesa, alheando-se da sociedade e contrapondo-lhe um convulsionado mundo de liberdade e humanismo, com tintas mais ou menos místicas e religiosas, Brecht, através do historicismo, aprofunda o conhecimento desta sociedade, penetrando em suas contradições mais graves, criticando-a "de dentro": **a arte tornava-se ciência.**

E Chiarini afirma que Brecht não é a continuação ou a conseqüência direta do expressionismo, nem mesmo no sentido de negação hegeliana: **representa a consciente e crítica "inversão" do expressionismo.**

III

Mais tarde, em seus escritos teóricos, Brecht comenta o expressionismo: **a arte se revoltava contra a vida; para o expressionismo o mundo não mais existia senão como a visão de uma estranha ruína, a criação monstruosa de almas angustiadas. Se enriqueceu de maneira tão forte os meios de expressão do teatro e forneceu recursos estéticos ainda inexplorados, o expressionismo se mostrou totalmente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da prática humana.**

De 1918 a 1922 Brecht publica críticas dramáticas em Augsburg, a princípio no **Tageszeitung** e, desde 1919, no **Volkswille,** diário do Partido Social-Democrata independente, de esquerda. Sua mãe morre em 1920 e ele praticamente corta seus laços com Augsburg, ao menos com a família. Passa a morar em Munich. Como crítico escreveu "resenhas" curtas sobre espetáculos expressionistas. Sobre peças de Kaiser, Ibsen, Shaw, Strindberg, Schiller, Hebbel, Meyer-Forster, Hauptmann, etc. Faz referências ao cinema. Mas as páginas mais importantes são as que defendem o nível do Teatro Municipal de sua cidade: Brecht exerce, nestes momentos, um jornalismo polêmico e vivo. Num artigo curto escrito sobre Karl Valentin (outubro de 1922) considera-o **uma das mais penetrantes figuras intelectuais de nossa época** (existe uma foto da época, em que Brecht aparece, com uma clarineta na mão, com o seu boné caído na testa, junto com os participantes de um espetáculo de Valentin — Brecht apareceu em 1919 como clarinetista em **Na Festa da Cerveja**), colocando-o no mesmo plano de Chaplin (numa série de notas, a maior parte delas inacabadas, de seus cadernos, da mesma época, Brecht comenta um filme curto de Chaplin de 1914: **Crianças e adultos riem dos infelizes, ele sabe: estes risos incessantes na platéia fazem parte do filme, que é de uma seriedade mortal e de uma objetividade e de uma tristeza assustadoras. O filme obtém (também) seu efeito da crueldade daqueles que o assistem).**

UM GRITO DE REVOLTA E SOLIDÃO

I

Brecht tem 15 anos quando publica (numa revista do **Realgymnasium**, em 1914) sua primeira experiência como autor de teatro: um texto curto, assinado com o nome de Bertolt Eugen, intitulado **A Bíblia** (um velho protestante holandês prefere morrer do que abjurar). É curioso que muitos anos mais tarde, quando, numa entrevista, perguntam a Brecht qual a influência literária mais importante em sua vida, ele responde: **Vocês vão rir: a Bíblia!** Na verdade, como acentuou Esslin, a vigorosa linguagem da Bíblia de Lutero penetra os escritos do ateu e blasfemo Brecht, que logrou uma utilização magistral das construções bíblicas: **a justaposição de meias frases contrastadas, o paralelismo, a repetição e a inversão.**

O romancista Lion Feuchtwanger conta que foi procurado, em fins de 1918, por **um rapaz bem jovem, magro, mal barbeado,** que se chamava Bertolt Brecht e havia escrito uma peça, **Spartakus,** sobre um soldado que volta da guerra e se envolve na revolução. Acostumado com os jovens que lhe levavam manuscritos e explicavam as justificativas dilacerantes e "metafísicas" de suas obras, Feuchtwanger levou um susto: o jovem disse que tinha escrito a peça apenas para ganhar dinheiro. Feuchtwanger telefonou para saber as razões da mentira, mas Brecht confirmou tudo e prometeu mostrar-lhe mais uma peça, intitulada **Baal.** Afirma Feuchtwanger: **e descobri que era uma obra ainda mais louca, mais extravagante, mas realmente admirável.**

Baal nasceu de uma aposta que já revela o que Brecht admitirá, pouco antes de morrer, como um dos traços típicos de seu temperamento: **o espírito de contradição.** Irritado com a visão idealista e sentimental de **O Solitário** de Hans Johst (texto significativo do repertório expressionista; Johst mais tarde será um dos escritores de maior prestígio durante o nazismo), Brecht apostou com seu antigo companheiro de escola, George Pfanzelt, que seria capaz de escrever, em quatro dias, uma peça superior sobre o mesmo tema.

Johst narrava a história de um poeta rebelde, Christian Grabbe, contemporâneo e adversário de Heine. Brecht inverte a peça. Seu Baal é mais Rimbaud. Trata-se de um hino à dissolução, a história de um gênio que despreza sua genialidade, uma negação radical e absoluta. Afirma Bernard Dort: **Baal nega a vida, a morte e ele mesmo.** Mergulhando a fundo na estrutura do teatro expressionista, Brecht rompe com os últimos estertores do romantismo alemão e escreve o que Dort chama de uma **biografia de um expressionismo sem ilusões. Um atestado de óbito.**

A criação não é menos livre, nem limitada, pelo fato de partir de um modelo pré-existente. Pode nascer, justamente, do debate. A peça de Johst foi um objeto de reflexão crítica para Brecht partir para uma obra profundamente pessoal, em certo sentido autobiográfica, individualista em certa medida, mas ao mesmo tempo reflexo de sua geração espiritualmente destruída e desesperadamente voltada para o ataque anárquico e desenfreado contra todas as instituições e preconceitos que sobreviveram à guerra. **Baal** não é ainda uma peça política. Mas, afirma Chiarini, o mergu'ho na esfera animal e vegetal como único caminho aberto ao homem para fugir do amplexo de uma organização opressiva aparece como única perspectiva para o homem salvar sua individualidade, negando-se enquanto homem, descendo, assim, à esfera do biológico. Reescrevendo Johst, Brecht reflete sobre a sociedade de seu tempo assim como criticamente reflete sobre os meios expressivos da literatura dramática vigente. O que importa a Brecht é o comportamento do personagem (que ele afirma baseado também num personagem real, um certo Joseph K., que viveu em Augsburg, um homem que agredia a sociedade mas que ao mesmo tempo provocava desejos de ser imitado — a ele era imputado o suicídio de uma jovem e a morte de um amigo, morrendo na miséria na Floresta Negra). Mais tarde Brecht afirmaria que Baal é associal porque vive numa sociedade associal. Para Dort, **Baal** é uma espécie de paródia de **O Solitário;** Brecht imita Johst para destruí-lo.

Mesmo não se tratando de uma peça política, enquanto crítica consciente, o texto assume um significado nitidamente político na medida em que agride com violência e sarcasmo os valores da sociedade burguesa. Mas ao mesmo tempo é um gigantesco hino à vida, à liberdade anárquica. A poética e poderosa celebração do culto dos instintos mais primitivos. Em certo momento o personagem-título grita: **Temos que libertar o animal!**

Estruturada livremente, diversas cenas sem ligação imediata, acompanhando a trajetória para o aniquilamento (permanentemente envolvida em bebida, mulheres, mortes e suicídios, assassinatos e homossexualismo, poesia e canções — e nesta época Brecht é mais poeta que dramaturgo) do personagem, a peça atinge, como no **Coral do Grande Baal,** momentos dos mais vigorosos da poesia alemã. Sua estrutura e linguagem lembram bastante o **Woyzeck** de Buchner. É penetrante a riqueza de imagens, a força das palavras. Quando Baal diz a Johannes — **quando, durante a noite, estamos estendidos no campo, sentimos com os ossos que a terra é uma esfera, que estamos voando, e que nesta estrela existem animais que devoram plantas** — parecem palavras do soldado de Buchner. A própria estrutura da peça, em si, é uma balada de revolta, solidão e sexo, vida e morte. Dos poemas que Brecht incluiu em **Baal** o mais conhecido é certamente o da jovem que se afoga-envolvida em algas:

os peixes frios nadavam no meio de suas pernas
e plantas e animais ainda a incomodavam
em sua última viagem; então ela entrou em decom-
[posição no rio
que já estava cheio de corpos decompostos.

Mas sem dúvida o mais agressivo é o elogio à privada:

É um lugar onde nos sentimos bem
Tendo acima as estrelas, abaixo os excrementos
Um lugar simplesmente maravilhoso onde
Mesmo na noite de casamento é possível estar só.
Um lugar de humildade onde você descobre com
[clareza
Que não passa de um homem que nada pode con-
[servar.
Um lugar de sabedoria onde você pode preparar
A barriga para prazeres novos.

III

Definida por um crítico como balada do nihilismo, **Baal** é sobretudo seu personagem: um novo deus pagão, rebelde, indiferente à existência ou à ausência de Deus, com receio das crianças, apenas achando que não se deve ser muito preguiçoso, senão não existe prazer, e que é preciso ser forte porque o gozo nos enfraquece,

sempre livre sempre sem sentido, embriagado de álcool ou de poesia, homossexual, irreverente, produto de uma sociedade que nega até o fim, condenado por uma sociedade que ele mesmo condena, que refuta com sua liberdade, às vezes mesmo com sua ternura. Uma vítima que percorre os campos cada vez mais desprezado e perseguido, e que termina morrendo como um cachorro, rastejando, buscando ar, claridade, solidariedade, calor humano.

Baal é a poesia da podridão, fruto típico de uma época esfacelada. Mais tarde Brecht escreve: **Reconheço e advirto: falta clarividência nesta peça.** Escreveu em transe, num vômito, a história deste **soberbo animal do materialismo vulgar,** como diz André Gisselbrecht. Mas o que mais sobra na peça é poesia, nas situações, na linguagem, nas imagens. E o personagem, este anti-herói, tão distante dos personagens expressionistas, numa peça que é uma denúncia do idealismo como visão do mundo, e que já principia o realismo brechtiano, é um marginal desesperado. Não um revoltado, mas um homem que aspira ao nada. Afirma: **eu luto até o fim com unhas e dentes. Quero viver, mesmo que seja sem pele.** E apesar de assassino e culpado de muitas mortes, é capaz de um amor intenso: **Profanei cadáveres duas vezes porque você tinha que ficar limpo. Preciso disso. Não tive nenhum prazer, juro.**

IV

O Coral do Grande Baal, que abre a peça, começa com palavras vigorosas:

Quando Baal cresceu no branco seio materno
O céu já era tão grande, silencioso e lívido,
Jovem, nu e monstruosamente maravilhoso
Como o céu que Baal amou quando nasceu.

E termina:

Quando Baal apodrecia no escuro seio da terra
O céu continuava tão grande, silencioso e lívido,
Jovem, nu e monstruosamente maravilhoso
Como o céu que Baal amava quando existia.

A cena da morte é uma das mais fortes da peça. O personagem está destruído, o anti-herói, o primeiro de Brecht, chega a seu fim, desprezado por todos, sozinho, rastejando numa cabana de lenhadores, que o

abandonaram à sua sorte partindo para o trabalho. A parábola do rebelde solitário chega ao fim: é a história de uma liberdade individualista, de um protesto perdido, conseqüentemente de uma solidão trágica. Mas em sua primeira peça o rebelde é um poeta.

Escrita em 1918, **Baal** é encenada somente em 1923, em Leipzig. **Tambores na Noite,** sua segunda peça, estrearia antes (em 1922). De **Baal** existem cinco versões e um fragmento. As três primeiras (1918, 1919 e 1919-1920), assim como a última (1954) possuem o título de **Baal.** A quarta versão intitula-se **A Vida do Indivíduo Baal** (1926); o fragmento, **O Mau Baal, o Associal** data de 1929-1930. Brecht referia-se ainda seguidamente à quarta versão como **A Vida do Associal Baal.**

É curioso que Brecht assinala **Baal** como uma das origens do chamado **teatro épico:** os demais pontos de partida seriam a encenação de **Coriolanus** de Shakespeare, dirigida por Erich Engel em 1925 em Berlim, e dois textos menos conhecidos: **Juventude Americana** de Emil Burri (encenada em 1926 em Hanovre e no ano seguinte, graças a intervenção de Brecht, lançada em Berlim) e **Expedição ao Polo Este** de Arnolt Bronnen (encenada em 1926 em Berlim). Em 1926 o próprio Brecht dirigiria **Baal** em Berlim, no **Deutsches Theater,** com Oskar Homolka, um dos mais célebres atores da época, no principal papel: escândalo, vaias e gritos na platéia, na estréia. E um extraordinário sucesso.

UM PORCO VOLTA PRA CASA!

I

Em 1920, ano em que morre sua mãe, Brecht termina **Tambores na Noite,** retomando o tema de **Spartakus.** É o primeiro estudo da luta de classes que surge em sua obra. **Tambores na Noite** está historicamente localizada: é uma reflexão vigorosa sobre as contradições internas da revolta spartakista. Como acentua René Wintsen, não é o drama pessoal de um homem, mas o de uma nação e de um povo. Brecht apresenta um novo anti-herói, Kragler. Mas, ao contrário de Baal, Kragler está localizado dentro de um contexto sócio-político preciso e possui a liberdade de uma opção: depende dele escolher a solução individual ou a solução coletiva — uma decisão histórica, pessoal e intransferível: a cama ou a revolução.

Regressando da guerra, onde permaneceu muito tempo como prisioneiro, o soldado Kragler encontra sua noiva, filha de um industrial que enriqueceu fabricando armas, comprometida com outro e grávida. O casamento da filha é também comércio: o velho Balicke trata sua filha como mercadoria. Brecht desenvolverá este tema sobretudo no **Romance de Três Vinténs.** A burguesia mantém assim a concepção de sexo mantida até o fim da Idade Média: Engels acentua que até este momento histórico é impossível falar em amor sexual individual, a não ser à margem da sociedade oficial. O casamento é uma decisão dos pais e obedece a interesses comerciais: não apenas a mulher, mas também em certos casos o homem recebe um preço, que não depende de suas qualidades pessoais, ou da atração sexual entre os que se casam, mas sim de seus bens, suas propriedades, seu valor econômico. Balicke afirma que naqueles dias **um homem vale ouro.** Com o fim da guerra, que lhe trouxe tantos lucros, planeja agora uma mudança no ramo de negócios. Antes sua indústria estava voltada para a morte, agora estará voltada para a vida: fabricará carrinhos para bebês. Os apro-

veitadores da guerra e o casamento como negócio são dois dos temas fundamentais de **Tambores na Noite,** através dos quais Brecht retrata com realismo o comportamento moral e os valores éticos da burguesia alemã. Na festa de casamento, o "herói" volta a aparecer, como um fantasma do passado, um cadáver vivo. Toda a peça se desenvolve numa noite, no instante em que os espartaquistas lutam no **Zeitungsviertel,** o célebre bairro de jornais em Berlim. É uma luta desesperada, uma resistência que já não tem grandes esperanças de vitória. Mas apesar da repressão violenta que começa a esmagar o movimento operário, a tranqüilidade da família burguesa está ameaçada. Rejeitado pela noiva, Kragler corre pelas ruas. Bebe nos bares, junta-se a um grupo de marginais, desempregados, bêbados e prostitutas e marcha com este exército **lumpen** para o bairro dos jornais. No caminho encontra a noiva, que está também atravessando as ruas cheias de ventos e ecos de tiros, onde os versos da **Internacional** se alternam com os tiros de canhão do exército. Toda a peça conduz a este momento decisivo. Diante da necessidade de opção. Kragler mantém-se fiel à sua classe e a seus verdadeiros valores, e abandona os operários à sua sorte. Prefere o comodismo burguês, os lençóis brancos de sua cama: **Toda a pessoa se sente melhor na sua própria pele.** Condena os que pretendem, com mortes e violência (quando trai assume o mesmo tipo de argumentação de Balicke) construir um mundo novo. Um personagem, cujo sobrinho morreu no princípio da luta revolucionária (este sobrinho, que não aparece na peça, é apenas mencionado, foi introduzido por Brecht na última versão de **Tambores,** para evidenciar, em termos políticos, a alternativa do comportamento de Kragler), diz que **a madrugada é cheia de promessas. Mas a verdade é que tem gente que prefere ficar a salvo.** Mas o ex-soldado permanece firme em sua opção pequeno-burguesa, não trai suas origens, mas, sim, uma revolução que não é dele: **Eu sou um porco e o porco volta pra casa!** E logo em seguida: **Toda essa gritaria amanhã de manhã já vai ter terminado. E amanhã de manhã eu vou estar na minha cama e vou me multiplicar para que a minha linhagem não se extinga.**

Rosa Luxemburg afirmou que a traição de muitos soldados, que regressando da guerra encontram o país em revolução e a princípio se engajaram na luta armada, foi um sintoma da imaturidade do movimento espontâneo das massas operárias alemãs. Em **Tambores na Noite** Brecht mostra não somente a opção reacionária de um indivíduo isolado, mas também a postura de parte da população alemã.

II

Kragler é um personagem que se move e reage dentro de um quadro histórico definido. Brecht não cria símbolos. Como acentua Chiarini, seu personagem é realista, **um típico indivíduo organicamente culto em suas humanas e contraditórias articulações intelectuais e sentimentais.** Brecht não busca soluções abstratas, mas substitui a contraposição mecânica e irreal por uma problemática concreta. O personagem lembra bastante o Woyzeck de Buchner: mas Kragler tem a possibilidade de escolher. Lembra também o personagem central de outra peça de Buchner (como Brecht, também vítima de uma revolução frustrada, que marca todo seu pensamento e sua obra, a de 1830), **A Morte de Danton.** Dort afirma que Danton e Kragler estão objetivamente ligados à revolução, mas nenhum consegue assumi-la até o fim: o primeiro permanece o revolucionário burguês que não supera os objetivos burgueses da revolução; o segundo, apesar da guerra e da prisão na África, e do desespero de sua revolta, acentuado pela falta de perspectivas depois de ter sido rejeitado pela ex-noiva, permanece fiel à sua classe. E no momento decisivo deixa os outros morrerem em seu lugar.

O tema do soldado que volta foi também uma constante no teatro expressionista. Mas nunca tratado com a lucidez dramática de **Tambores na Noite,** obra que assume o sofrimento da geração traumatizada.

III

Tambores estreou em Munich em 1922. Brecht escreveu ao crítico Herbert Jhering, convidando-o para a estréia: **é um acontecimento muito importante para mim.** Hans Otto Munsterer conta o primeiro espetáculo: **Sexta-feira, 29 de setembro... O teatro estava lotado. Nós estávamos todos muito nervosos. Brecht, excitado, cochichava ao meu ouvido que os críticos de Berlim, e sobretudo Jhering, já haviam chegado. Toda a família Brecht estava lá: o pai, o irmão Walter, a governanta Rockert.** O espetáculo não tinha a força que possuía nos ensaios: **ensaio geral bom, estréia ruim...**

é uma velha superstição do teatro, que parecia se confirmar. Mas o sucesso foi extraordinário. Mesmo Alfred Kerr, que sempre atacaria Brecht (e que havia dito que **Baal** era **um caos cheio de possibilidades**), afirmava que **Tambores, testemunhava um evidente talento. Jhering escreveu no Börsen-Courier: Um poeta de 24 anos, Bert Brecht, modificou ontem à noite a fisionomia literária da Alemanha. Como ele, surgem um novo estilo, uma nova melodia, uma nova visão (...) Ele sente fisicamente o caos e a corrupção pútrida de nossos tempos (...) Com ele, é o ser humano, em sua nudez, que fala, mas numa linguagem que não escutávamos há muitos anos. Desde os primeiros diálogos da peça, tínhamos certeza: "A tragédia acaba de nascer". Não havíamos passado por semelhante experiência desde Wedekind.**

O êxito desperta o interesse do **Deutsches Theater** de Berlim, que encena a peça em dezembro de 1922. A versão de Munich foi dirigida por Otto Falckenberge; a de Berlim por Felix Hollander. A segunda versão não agrada a Brecht, que chega a escrever, mais tarde, que Hollander assassinou a peça: **Deus o julgará. O que será bastante desagradável para ele. Mas eu também o julgarei. E será ainda mais desagradável** (mais tarde Hollander se torna crítico do **Achtuhr Abenblatt** e passa a ser, depois de Kerr, o mais violento adversário de Brecht...). Com **Tambores na Noite,** em 1922, Brecht recebe o prêmio Kleist de dramaturgia.

IV

Trinta e quatro anos depois, Brecht fez contestável auto-crítica: **das minhas primeiras peças, é essa a pior.** E adiante: **As noções que eu tinha sobre a revolução russa eram muito imprecisas... E me parece que os meus conhecimentos não eram suficientes para que eu compreendesse o sério que foi a insurreição do proletariado no inverno de 1918-1919 na Alemanha.** E lastima ainda: **não consegui fazer com que o espectador visse a revolução senão através dos olhos do meu "herói".**

Quando, depois da II Guerra Mundial, Brecht regressou a Berlim Oriental, trocou a classificação de **Drama** para **Comédia** e procurou realçar a oposição ao "herói" (inclusive colocando referências ao sobrinho). Mas foram modificações mínimas: o problema central da peça, onde a classe dominante é exposta de forma crítica mas os operários aparecem mais esquematizados, e reduzidos a um grupo praticamente marginal, permanece. O perigo de **Tambores** ser compreendido como um texto reacionário depende, em última análise, das opções da escritura cênica e sobretudo da capacidade de interpretação crítica dos atores. A traição de Kragler, com a qual Brecht evidentemente não concordava (ainda que alguns afirmem que o final correspondia à linha política do Partido Comunista, que após a morte de Liebknecht e Rosa Luxemburg, apela para que os operários abandonem os conselhos de deputados e soldados; aliás é preciso mencionar que na primeira versão a peça se desenrolava em novembro de 1918 e na segunda versão em janeiro de 1919 — é grande a diferença da situação política entre as duas datas e Brecht, alterando, procurou situar a peça dentro de um contexto histórico mais válido em relação ao tema; outra crítica política tem sido feita a **Tambores** — Brecht teria localizado em Berlim problemas que teriam sentido em Munich ou em Augsburg), poderia ser erroneamente vista como um **happy end:** o mocinho casa com a mocinha e desiste de arriscar a vida. Mas a peça possui elementos, em sua estrutura, que podem facilmente conduzir o espectador a uma visão crítica dos acontecimentos e do comportamento dos personagens. E a solução final do conflito leva o espectador à reflexão: é inesperado, os acontecimentos que o precediam pareciam levar o personagem a outra alternativa (um crítico acentuou, inclusive, que Kragler, mesmo tendo sua ex-noiva de volta, poderia ter continuado sua marcha para o bairro dos jornais). O final obriga o espectador a repensar tudo.

Finalmente, em outra análise auto-crítica de **Tambores na Noite,** sem dúvida um dos mais inquietantes textos de Brecht, ele chega a afirmar que lastima ter escrito a peça: os erros políticos que contém são indissociáveis de sua normalidade, de sua construção em quatro atos, da simplicidade de sua intriga. Mas em certo sentido já existem, em **Tambores na Noite,** em forma embrionária, elementos que se desenvolveriam com o teatro épico, como a utilização do "efeito de distanciamento". Em **Tambores,** por exemplo, o garçom do bar Picadilly comenta a ação, dirigindo-se diretamente ao público, rompendo a estrutura dramática tradicional: **A revolução no bairro dos jornais também desempenha um importante papel e existe um segredo, que a noiva não revela, e que o amante, que veio da África, e que a esperou durante quatro anos, ainda ignora. A situação ainda está indecisa.**

Brecht confessa que quando releu os últimos atos do texto pensou em não editar a peça: **Só a convicção de que a literatura pertence à história e que esta não pode ser falsificada, assim como a impressão de que as minhas convicções e capacidades atuais teriam menos valor se as anteriores não fossem conhecidas — supondo que tenha havido uma melhora — me impediram de fazer uma pequena fogueira com a peça. Por outro lado, a supressão não basta. O que está errado deve ser corrigido.**

CASAMENTO, MENDIGO, EXORCISMO E SÍFILIS

I

Em 1919-1920, Brecht pensa em escrever uma peça, que certamente no máximo chegou a ser esboçada, intitulada **David.** Viaja freqüentemente a Berlim. Bernhard Reich está escrevendo uma adaptação de **A Dama das Camélias** de Alexandre Dumas, mas, não satisfeito com o final da peça, que considera demasiado sentimental, pede ajuda a Brecht, que reescreve o último ato, desmascarando o romantismo burguês (Margarida não morre feliz, com a certeza de ser amada, mas desiludida e miserável): Elisabeth Bergner, que faria o papel-título, recusou esta nova versão...

Nesta época, influenciado pela comédia popular da Bavária e por Karl Valentin, Brecht escreve peças em um ato: **O Casamento** (depois intitulado **O Casamento dos Pequenos Burgueses,** encenada, sem êxito, em 1926); **O Mendigo** ou **O Cão Morto; A Expulsão do Diabo** (também conhecida como **Exorcismo); Lux in Tenebris;** e um texto sem título, mais tarde publicado como **O Lance da Rede.** Para Paolo Chiarini **não constituem pontos sólidos na produção teatral de Brecht;** acrescentando: **são apenas exercícios com a finalidade de aperfeiçoar os instrumentos de trabalho.** Mas faz uma exceção: **Lux in Tenebris.**

II

O Mendigo mostra o encontro de um imperador, vitorioso apos derrotar seu principal inimigo, com um mendigo (que é cego — somente no final isto se revela — e não sabe que se dirige a um poderoso; este, por sua vez, ignora que o mendigo é cego). É a verdade do povo contra a verdade dos poderosos. Em certo sentido, um esboço de diálogo filosófico, simplificado ao máximo, mas com certo humor tipicamente brechtiano. Ao aproximar-se o imperador do mendigo, os sinos estão tocando. O primeiro pergunta: **Meu bom ho-**

mem, você sabe por que os sinos estão tocando? O mendigo responde: **Sim. O meu cão morreu.** O imperador tenta sondar as idéias do mendigo, mas é constantemente confundido. Quando pergunta o que pensa ele do imperador, o cego responde: **O imperador não existe. Só o povo acredita que existe um imperador. E também um indivíduo que pensa que o imperador é ele.** O imperador retruca: **De qualquer forma, hoje, o imperador venceu o seu adversário.** Responde o mendigo: **Matou, não venceu. Um idiota matou o outro.** No final o mendigo revela porque manteve a conversa com o desconhecido: **Teu amor próprio não te impediu de ouvir a minha conversa; e eu precisava falar para esquecer a morte do meu cão.** Para o mendigo o significado histórico daquele dia foi a morte do animal, seu companheiro de miséria. Não o triunfo dos poderosos. Embrionariamente esta parábola curta já revela a atitude de Brecht frente aos grandes acontecimentos históricos: a desmistificação implacável.

A Expulsão do Diabo é um texto, ao contrário, movimentado, ágil, escrito com frases curtas. Uma garota namora na porta de sua casa. O namorado vem vê-la durante a noite, o pai surge e os dois se refugiam no telhado, onde são descobertos por outros habitantes da localidade. Predomina a descrição de um ambiente rústico, uma sátira popular maliciosa, sem maiores conseqüências. **A comicidade e drasticidade do texto** — afirma Chiarini — **é confiada sobretudo à acentuação da mímica dos diálogos e às possibilidades de improvisação dos atores, nesse âmbito, estando naturalmente relacionadas com as experiências do grande cômico de Munich, Karl Valentin, e do "teatro popular" de Konrad Dreher.**

O Lance da Rede tem menos importância: quase um conto de Bocaccio, história de um pescador que volta para casa, altas horas da noite, totalmente embriagado, em companhia de amigos. Arma uma rede na cama e apanha sua mulher em flagrante com um dos amigos: convoca a aldeia inteira para ver os peixes pescados em casa... Curioso é que ele repete duas vezes uma fala que depois seria uma das mais célebres de **Galileu Galilei: É quando eu bebo que me vêm as melhores idéias!**

III

O Casamento é uma farsa desenfreada, escrita num tom realista, conduzido quase ao absurdo. Personagens e objetos possuem importância equivalente. A peça mostra uma festa de casamento: o noivo elogia os móveis, que ele mesmo construiu. Os convidados discutem. Pouco a pouco o ambiente fica pesado e a verdade se revela distinta das aparências: a noiva está grávida, o noivo desconfia de sua fidelidade, os móveis se despedaçam, o cenário se destrói. No final reina certa paz. Os dois estão finalmente sós. A luz se apaga, ouve-se um forte barulho: a cama desmorona... O texto tem violência e sarcasmo na análise moral da época. O deboche, cínico e feroz, é a arma de Brecht. Valores éticos de uma sociedade são colocados em questão de forma crítica. Na peça, um personagem comenta o escândalo da representação de **Baal**...

Lux in Tenebris tem um significado maior. A ação se passa numa rua onde existe um bordel. Paduk organiza uma exposição sobre doenças venéreas, com propósitos moralistas: denunciar a prostituição como uma doença da sociedade. Na verdade trata-se de uma vingança: Paduk foi um antigo cliente do bordel de Madame Hogge, expulso, um dia, por não ter dinheiro. Está agora decidido a ganhar dinheiro arruinando a prostituição e sobretudo manter a rua iluminada, o que afastará, certamente, os clientes da casa em frente... Mas a parábola de Brecht denuncia as articulações contraditórias do sistema capitalista: através da prostituição e das doenças venéreas o que está em jogo é a exploração. E, como esclarece Chiarini, **se Paduk conseguir abrir os olhos de todos os freqüentadores do bordel para os perigos a que se expõem, aquela casa acabará por fechar.** E, conseqüência lógica, o negócio de Paduk também terá que acabar. A luta contra a prostituição supõe a existência da mesma... No final, Paduk compreende e escolhe a solução lógica, dentro de um esquema de procura de lucros: combater a prostituição é um "negócio" complementar da mesma, e, acentua Chiarini, **uma força suscetível de incrementá-la, porquanto Paduk acabará pondo o dinheiro (ganho com a sua propaganda) a render justamente naquela "casa" para cujo fechamento, de início, fora desembolsado.** Paduk torna-se sócio do bordel. Chiarini esclarece a moral da "fábula": **em virtude da organização burguesa da sociedade, o capitalismo precisa do idealismo não apenas como cobertura ideológica, mas — e aqui reside a agudeza da análise brechtiana — como instrumento para aumentar os próprios lucros, para levar ao máximo a exploração.**

UM COMBATE QUASE METAFÍSICO

I

Brecht viaja freqüentemente a Berlim (onde se instala definitivamente em 1924). Segundo Esslin sua personalidade artística nesta época já está nitidamente fixada: o contrário da imagem convencional do poeta, tal como concebiam os alemães — **nada tinha do individualista que destila a sagrada essencial de sua personalidade no segredo de alguma solitária mansarda; era um ser coletivo, sempre cercado por colaboradores, pedindo conselhos e recebendo-os de quem estivesse disposto a dá-los.**

Seu amigo mais íntimo é Arnolt Bronnen, poeta e dramaturgo que passaria do nihilismo ao nazismo, ocupando lugar de destaque no setor cultural do governo nacional-socialista, convertendo-se depois ao comunismo e tomando parte ativa na resistência anti-fascista. Na primavera de 1922 Brecht é internado, por sub-nutrição, no Hospital da Caridade, de onde escreve a Ihering dizendo que o que Bronnen ganhava não era suficiente para sustentar os dois. Num livro recente, Bronnen conta como encontrou Brecht pela primeira vez (na casa do escritor Otto Zarek): **A sala estava um tanto escura e a primeira coisa que ouvi foi uma voz rouca, cantando acompanhada por violão... Eu observava o cantor: um jovem de 24 anos, pálido, barba por fazer, olhos penetrantes, cabelos negros e curtos, caindo, desalinhados, caindo sobre a testa (...) usava óculos baratos, com aro de aço, sobre um nariz pontudo e fino. Sua boca era extremamente delicada e parecia sonhadora, como se costuma dizer dos olhos. Eu, que acabava de chegar, tinha a impressão de reconhecê-lo. No peito deste pequeno homem insignificante bate o coração da nossa época...**

Marieluise Fleisser, teatróloga e romancista, numa recente autobiografia descreve um retrato ambíguo e complexo, mas, segundo Ewen, certamente bastante autêntico: o jovem Brecht é uma espécie de Baal, fascinante e repugnante, insaciável de experiências, que despertava paixão nas mulheres. Lotte Eisner descreve-o como um rapaz tímido e orgulhoso, com aquele tipo de timidez que o bom burguês toma por arrogância; magro, quase esquelético (**depois de vinte e quatro anos neste mundo eu só tenho a pele sobre os ossos,** escreve Brecht a Ihering), com movimentos bruscos como os de um cão esfomeado, mãos longas, dedos sensíveis, olhos estranhos e profundos, sempre com seu boné e sua jaqueta de couro surrada e gasta, um enorme charuto, **ele se revela parecido com suas poesias,** com um cinismo feroz que desconcertava as pessoas no primeiro encontro. Um homem que gostava de parecer duro e fazia muitos inimigos por sua intransigência, mas um amigo com quem se podia contar: **possuía um grande encanto quando queria.** Willy Haas, contando um encontro com Brecht nas ruas de Berlim, compara-o, com sua veste de couro, a **um comissário político empregado por uma misteriosa agência de propaganda soviética;** mas afirma que por baixo da jaqueta de couro Brecht usava uma camisa de seda bastante cara.

II

Em 1922, ano em que Mussolini inicia a marcha sobre Roma, Brecht trabalha numa peça inacabada, **Hannibal,** e casa-se com a cantora Marianne Zoff. Com Bronnen, planeja diversos trabalhos. Assume a direção de um texto de Bronnen, no **Deutsches Theater,** com dois intérpretes célebres na época: Heinrich George e Egnes Straub. Trata-se de **O Parricídio.** Willy Keller define o texto como uma tragédia grega em estilo supernaturalista, no qual a ação dramática é secundária enquanto o vigor da linguagem possui maior significação, o paroxismo verbal crescendo até se transformar, no final, num grito de libertação, prece, exorcismo e conjuração; afirma ainda que a crítica social do texto possui uma forma equívoca, que serve tanto à direita como à esquerda. Brecht queria um espetáculo sóbrio, contido: os intérpretes queriam o exagero e a declamação expressionista, o "grande desempenho". Os ensaios foram paralisados no dia em que, irritado com as instruções e as críticas de Brecht, Heinrich jogou o texto na platéia e Agnes Straub retirou-se em prantos, numa crise de nervos... Brecht felicitou Bronnen: **De qualquer jeito, com gente assim, você não ia chegar a nada!** O texto foi mais tarde encenado com gran-

de êxito sob direção de Berthold Viertel. Com Bronnen e o cenógrafo Caspar Neher, Brecht planejava espetáculos e filmes. Pensou, inclusive, em montar outro texto de Bronnen.

Nesta época escreve ainda contos e poemas. Entre os contos é preciso mencionar, sobretudo, a história de um amor estranho mas intenso, **A Mulher Boba;** um poderoso relato sobre a difícil solidão de um homem, **O Cego;** e uma curta novela policial, história de um açougueiro que, sem sair de casa, apenas lendo todos os jornais e juntando os fatos, consegue desvendar um crime, **Meier o Javanês.** Começa também uma adaptação de **A Lenda de Gosta Berling** de Selma Lagerloff (chega a escrever dois atos).

III

Em 1922 nasce sua primeira filha, Hanne; e conclui o texto de **Na Selva das Cidades,** que inicialmente intitula-se apenas **Na Selva** ou também **Garga:** o espetáculo estréia em maio de 1923 em Munich, com direção de Erich Engel e cenário de Caspar Neher. É a primeira peça "americana" de Brecht: sua ação localiza-se em Chicago. A América exercia um fascínio poderoso para os escritores alemães e europeus: a imagem do desenvolvimento vertiginoso, jazz, edifícios gigantescos, mistura de raças, gangsters, um clima de expansão e aventura, uma imagem do futuro, acentuada pela afirmação do dólar no mercado internacional, e pela queda vertiginosa do marco alemão, após o fim da guerra. Um mundo de realidade e fantasia, o terror que inspiravam as grandes cidades e o fascínio da conquista do oeste, os romances policiais e a poesia de Walt Whitmann. Brecht escreve diversos poemas elogiando a América distante.

Na Selva das Cidades tem também diferentes versões: Brecht modificou o texto para a encenação de Berlim (1924) e a versão definitiva (1927) é bastante diferente do original. Feuchtwanger afirma que, para satisfazer as exigências de qualquer teatro de interior, Brecht fazia alterações. Constantemente reescrevia seus textos. A última versão impressa é apenas a penúltima: **Ele desespera editores e produtores.**

IV

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. E assistem à inexplicável luta entre dois homens, à ruína de uma família vinda do campo para a selva de uma grande cidade. Não quebrem suas cabeças para compreender os motivos desta disputa: procurem, isto sim, participar dos conflitos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelos adversários e reservem todo o interesse para o resultado do "round" final.

É o prólogo de **Na Selva das Cidades.** O tema é o combate em si, a luta de dois homens, uma disputa sem motivos, desinteressada, gratuita, total e desesperada, quase metafísica. Dort afirma que de todas as peças de Brecht é esta a mais experimental (Hans Egon Holtusen refere-se à **Selva** como o primeiro exemplo alemão do teatro "não-euclidiano" ou teatro de absurdo): a que mais corresponde ao termo que ele mesmo usava para designar seus trabalhos: **versuche** (ensaios).

Antes Brecht havia escrito contos e novelas sobre um personagem misterioso e fascinante, o pirata Bargan. Na novela **Bargan Renuncia** um dos temas centrais é justamente a relação de Bargan com seu inimigo Croze, um caso de psicopatologia sexual, um relacionamento certamente homossexual e sem dúvida acentuadamente neurótico. Por Croze, Bargan vende tudo que possui, até mesmo seus companheiros, pelo simples desejo de **ser útil a alguma coisa.** A relação feroz e destruidora entre dois homens, unidos por uma estranha mistura de amor e ódio, assim como a desintegração de uma família, são os temas de **Na Selva das Cidades.** Schlink, um malaio, comerciante de madeiras, busca uma liberdade absoluta e gratuita, livre de suas necessidades, e para isso necessita um adversário que decida arriscar tudo pelo prazer de resistir. A luta começa com um episódio simples: Schlink entra na biblioteca circulante, onde trabalha Garga, e manifesta desejo de comprar a insignificante opinião de Garga sobre um livro insignificante. Garga recusa: é o primeiro "round".

No "prólogo" Brecht propõe, ao espectador, uma nova forma e uma nova atitude diante do espetáculo: não importam as motivações dos comportamentos dos personagens, mas a ação em si, a situação por si mesma (estamos distantes das propostas da velha dramaturgia, em que as ações são estudadas e compreendidas a partir de seus motivos; aqui deve ser estudada como puro fenômeno; o que interessa a Brecht é o conteúdo gestual, para ele o único elemento concreto no teatro existente); e todo o interesse deve ser reservado para

o último combate, a última "grande cena", que, na peça, não chega a acontecer, pois o texto não mostra o verdadeiro encontro decisivo, nem vitória nem derrota. Afirma Dort que os "rounds" se sucedem, o tempo passa. E, no final, o que importa não são os homens, suas vontades ou paixões, mas sim a duração da luta. Assim mesmo, Demange afirma que, neste combate sado-masoquista, em que cada "round" comporta uma tensão interior e a continuidade dos mesmos apresenta uma gradação dramática de emoção, Brecht nos informa de muitos motivos plausíveis para a luta: um homem, Schlink, ama um homem, Garga, que ama uma mulher, Jane; ou então uma combinação de motivos individuais e sociais — a auto-alienação pela miséria e a alienação social pela exploração do homem pelo homem; e ainda, o antagonismo de raças.

Em nenhuma outra obra de Brecht sopra o vento gelado do nada, de uma forma tão cortante como aqui, afirma Holthusen. Neste sentido **Na Selva das Cidades** é, para muitos, antecessora do teatro de Ionesco, Adamov ou principalmente Beckett. É Holthusen ainda que acentua que, depois desta obra, Brecht abandona este caminho e assume uma linha de teatro decididamente político: deve ter sentido que para ele, naquela trilha, não havia continuação. Weideli ressalta o aspecto positivo da revolta anárquica: os heróis de Brecht sabem que estão presos na engrenagem, que são vendidos como mercadoria, e se lançam num protesto absoluto contra toda forma de sociabilidade — **opõem uma liberdade absoluta a uma absoluta necessidade.** Para Paolo Chiarini, afastando-se da temática social imediata, que havia sido a fonte de **Tambores na Noite,** e procurando ignorar as razões profundas do conflito exposto (defende a tese de que a peça possui um conteúdo dramático, na verdade a exasperação do dramático, enquanto tensão contínua de duas forças em choque, que só se resolve com a eliminação de um dos combatentes), Brecht escreve um drama **que põe a nu um dos aspectos fundamentais e mais cruéis da civilização capitalista: o isolamento do indivíduo, sua redução a instintos primitivos e bestiais, uma "luta pela vida" que só se encontra assim no mundo animal.** Essa luta não apenas pode partir de motivos absurdos, inexistentes, como também constituir, para os contendores, uma batalha em que não chegam a se ver ou se tocar: o isolamento é tão grande que até mesmo o conflito é impossível. O conteúdo é dramático, mas apresentado em forma épica. Neste sentido **Na Selva das Cidades,** por sua estrutura, pelo radicalismo de sua proposta e pelo vigor de sua linguagem, antecipa o teatro épico, a futura **narração no palco.**

V

A dialética da peça tem uma forma puramente idealista, afirmaria mais tarde o próprio Brecht. Reconhece que quis escrever **uma luta sem outra causa que não fosse o divertimento e sem outro fim que não fosse a definição do "homem melhor",** e que seu conflito, finalmente, resultou por demais abstrato: **eu me movia, sem saber** (quando os dois personagens escolheram a família de um deles como campo de luta, escolheram também o seu lugar de trabalho e ainda quando "introduziu" os bens do outro lutador) **muito próximo da luta verdadeira que estava se travando e que eu somente idealizava: a luta de classes.** E ainda: **eles nem conseguiam se encontrar como inimigos. Nebulosamente chega-se a compreender que o prazer pela luta na fase superior do capitalismo torna-se uma deformação selvagem do prazer de uma luta competitiva.** A peça, amarga, às vezes obscura e confusa, expõe uma metáfora social: no regime de livre-concorrência o que existe é sobretudo a luta. Os homens se entredevoram para sobreviver. O capitalismo institucionaliza a luta cotidiana, onde todos os golpes são justificáveis. A grande cidade é uma selva onde triunfa o mais forte e os que vêm do campo (como Brecht, de Augsburg para Berlim) são massacrados se não aceitam os termos e armas propostos pelos inimigos, pela própria violência das cidades. O combate entre Schlink e Garga é uma tese sendo exposta. Um combate movido pela ânsia de comunicação, fruto de insuportável solidão. A própria união sexual não diminui a distância entre os homens. Se unem para que nasçam outros que venham socorrê-los numa solidão sem perspectivas. Não existe nem mesmo a possibilidade de combate. A incomunicabilidade não é tratada como discussão da angústia existencial nem se reveste da estrutura da tragédia clássica. O texto é implacável: **a solidão infinita do homem faz com que até mesmo o ódio seja impossível de atingir. A compreensão não é possível nem com os animais.** Afirma Schlink: **se encherem um navio com corpos humanos, a ponto de quase estourar de tão cheio, nele haverá uma solidão tão grande que todos ficarão gelados.**

VI

Para alguns críticos, a obra é demasiado formalista. Brecht concorda que talvez tenha exagerado na forma, mas queria mostrar como é complexa a redação de uma peça, como a elaboração formal depende do tema e repercute no mesmo. Conta que escreveu a maior parte do texto ao ar livre, andando: **em frente à casa do meu pai havia uma alameda de castanheiros que beirava o fosso da cidade; do outro lado, a trincheira com os restos do antigo muro da cidade. Os cisnes nadavam na água. Os castanheiros perdiam suas folhas amarelas. O papel, no qual eu escrevia, era um papel fino, para bater a máquina, dobrado muitas vezes para caber no meu livro de anotações com capa de couro. Eu misturava as palavras como bebidas alcoólicas fortes, escrevia cenas inteiras empregando palavras concretamente sensíveis, palavras com certa cor e espessura.** Rimbaud está presente na **Selva:** alguns personagens falam trechos quase que diretamente copiados de seus poemas. E o clima da peça é a solidão, a ânsia de fuga, a temperatura quente e poética de **Une Saison en Enfer.** A relação Schlink-Garga é uma tradução cênica da relação Verlaine-Rimbaud. O próprio Brecht cita outras influências nítidas: a encenação de **Otelo** dirigida por Jessner **(fiquei impressionado com um elemento técnico que era a forma da iluminação;** o curioso é que não existe relação entre o sistema de luz de Jessner, refletores cruzados no palco, realçando as figuras dos personagens, com o tipo de luz que será proposto por Brecht e que inclusive será usado por Engel na montagem da **Selva);** o romance **Pântano** de Upton Sinclair (numa de suas críticas de Augsburg Brecht menciona uma encenação de **Don Carlos** de Schiller, que, justamente por ser má, revela a qualidade do texto; mas afirma que, depois de ter lido Sinclair, e ter visto o personagem que vislumbra o que poderá ser a liberdade, mas morre oprimido pela fome, pelo frio e pela doença, não pode mais levar a sério a liberdade de Don Carlos); cita ainda o romance **A Roda** de H. V. Jensen e também o relacionamento Franz Moor-Karl Moor em **Os Bandidos** de Schiller (Demange acentua que Brecht não menciona, mas deveria, a relação Mefistófeles-Fausto). Cita ainda os espetáculos populares da feira de Augsburg e seu fascínio pelo esporte, sobretudo pelo boxe, que via como espetáculo coletivo, essencialmente dramático: ele quer justamente um teatro onde o espectador examine com atenção os golpes desferidos, o comportamento dos lutadores. Nesta época, inclusive, Brecht é amigo do campeão de peso médio Samson-Korner (com o qual aparece em diversas fotos bastante conhecidas): pretendeu mesmo escrever a vida do boxeador e restam fragmentos desta narrativa, baseada em declarações do próprio Samson, certamente escritas em 1926-1927.

Para Bernard Dort, **Na Selva das Cidades** é um ensaio deliberado de romper com a tradição clássica e com o romantismo expressionista. E a tentativa de elaborar um novo teatro a partir de elementos que provêm da feira popular, dos esportes e do romance americano, mais do que do material dramatúrgico habitual. No final Schlink afirma que o anti-herói Garga desejava sua morte, mas ele queria apenas o combate espiritual. Escreveu Rimbaud: **o combate espiritual é tão brutal quanto a batalha dos homens.** Garga afirma que o combate espiritual não existe. O que importa é sobreviver, esmagar o outro, ser o mais forte. Schlink se suicida, Garga põe fogo nos depósitos de madeira, herda o que resta de seu inimigo e parte para a selva de New York: **é bom ficar só. O caos terminou. Foi o melhor tempo da minha vida.**

O REI EDUARDO TEM DUAS ESPOSAS

I

Em 1923 Brecht ocupa a função de **dramaturg** no **Munchener Kammperspiele.** Um ano antes havia pensado em fazer uma adaptação de **Macbeth:** acabou desistindo da idéia, mas não do projeto de uma aproximação direta com o teatro elizabetano. Pensava num espetáculo que rompesse com a tradição shakespereana dos palcos alemães. Chiarini acentua que nesta época Shakespeare era encenado, na Alemanha, na rotina de um **pathos** vazio, estufado e declamatório: **o férvido e descontrolado fermentar da poesia humana de Shakespeare encontrava comedida e "medíocre" colocação num quadro de harmoniosa e requintada limpeza.**

Para Brecht a utilização dos clássicos é limitada. Não nos mostram o mundo, mas, sim, a eles mesmos. Individualidades para a vitrina de um colecionador. Citações que possuem o valor de jóias. Um horizonte limitado e burguês: **tudo com medida e sob medida.** Em 1923, com a colaboração de Feuchtwanger (autor do conhecido **Judeu Süss;** autor de diversas adaptações, que, segundo ele, alguns chamavam **interpretações livres;** Feuchtwanger concorda: **eu apanho o velho para fazer o novo;** conta que escrevia o título da peça e depois **baseado em** e colocava o nome do poeta morto, célebre, mas totalmente desconhecido — **o que é mau atribuem a mim, o que é bom ao defunto, célebre, mas desconhecido e sobre o qual não se sabe absolutamente nada, nem mesmo se foi o autor ou apenas o adaptador)** escreveu uma adaptação de **Eduardo II** de Christopher Marlowe. Brecht decide dirigir o espetáculo. Os ensaios são interrompidos em novembro (quando Hitler e Ludendorff tentam um golpe político em Munich) mas em seguida retomados. Brecht estava na lista dos intelectuais a serem eliminados se o golpe vencesse. **A Vida de Eduardo II da Inglaterra** de Marlowe (escrita em 1592), adaptada por Brecht e Feuchtwanger, estréia em Munich em 18 de março de 1924, com direção de

Brecht, cenário de Caspar Neher e tendo nos principais papéis Erwin Faber e Oskar Homolka. Segundo Gisselbrecht, com esta adaptação Brecht inicia um de seus temas centrais, a gigantesca demolição do conceito de herói. Para ele a adaptação é realista, seca e brutal. **Eduardo II** revela, na verdade, o primeiro exercício mais firme de Brecht na busca de um teatro narrativo, destinado à reflexão do espectador, a prática de suas teorias sobre a possibilidade e a necessidade de atualizar os clássicos, repensar o teatro como estrutura e significado, na busca de uma comunicação mais efetiva com o público, através do uso de processos de "distanciamento". Sua encenação é assim o ponto de partida para a elaboração, a partir da prática, de uma nova teoria de encenação e interpretação, que iria revolucionar o espetáculo teatral no século XX.

Por que Brecht teria trocado Shakespeare por Marlowe? Existem hipóteses. Duas tragédias de Shakespeare estavam sendo encenadas na época: Jessner dirigiu **Ricardo III** e Berthold Viertel **Ricardo II.** Para Camille Demange, o que interessava a Brecht, entretanto, não era um grande personagem monstruoso, mas, sim, a crônica histórica, a fatia de história e os diferentes planos em que a ação se desenvolve. A interpretação da História, não a tragédia de um indivíduo. E, como Villon e Rimbaud, Marlowe foi também um "poeta maldito": vivia nas tavernas de Londres, entre bêbados e prostitutas, envolvido em constantes brigas e, ainda bastante jovem, morreu assassinado. Por outro lado o tema central do original inglês, que a adaptação retoma e desenvolve, repousa em dois tipos de relacionamento que exercem fascínio no jovem Brecht: Eduardo e Gaveston mantêm uma relação homossexual levada às últimas conseqüências; e entre Eduardo (herdeiro de um velho mundo irracional, deixando-se levar por uma paixão cega e avassaladora, fiel a seus princípios, batalhando e sendo aprisionado, conduzido de prisão em prisão, num processo angustiante de auto-destruição, mas conservando a decisão inabalável de não abdicar) e Mortimer (uma pré-figuração, em certo sentido, do estadista moderno, frio e calculista, que vivia cercado de livros e depois, solicitado pelos barões, revoltados diante dos desmandos de Eduardo, mergulhando até o fim na disputa pelo poder) travam uma luta sem tréguas, um combate implacável e obstinado. É nítida a semelhança com personagens anteriores de Brecht: Baal-Eckart, Garga-Schlink, Bargan-Croze (numa das narrativas sobre o pirata Bargan, inclusive, esboça-se uma situação análoga ao conflito de **Eduardo II:** os ma-

rinheiros revoltados exigem que seu chefe escolha entre o comando e o amigo; como Eduardo, Bargan opta pelo favorito, colocando seu interesse individual acima de suas possíveis responsabilidades coletivas — a chefia no caso de Bargan, a direção do Estado no caso do Rei).

II

A adaptação da peça de Marlowe é feita com a mais absoluta liberdade. Cenas são suprimidas, outras re-escritas. Personagens são desenvolvidos, outros eliminados. A relação entre eles obedece a um significado novo. Elementos poéticos e sociais adquirem uma importância que não possuem no texto original, afirma Ewen. Brecht e Feuchtwanger colocam em questão não somente a forma mas também o conteúdo do original. Existem nítidas alusões ao tempo presente, que nascem da necessidade de prolongar as obras do passado, esclarecendo-as à luz de uma consciência moderna. A tragédia, é ainda Ewen quem acentua, transforma-se numa irônica desmistificação. Para Dort foi sobretudo a tonalidade da obra que foi fundamentalmente transformada. Não existe mais o barroquismo marlowiano, substituído por uma linguagem sóbria. O italianismo do poeta inglês dá lugar a um realismo ainda marcado pelo pessimismo romântico. O personagem de Mortimer, sobretudo, é bastante valorizado, assim como o da Rainha Anna. Mas para Dort o personagem central é o **tempo:** na duração reside a dimensão e a profundidade deste **Eduardo II.** Quase todo o texto é datado: as cenas são precedidas de datas fixas — a primeira ocorre em 14 de dezembro de 1307 (quando Gaveston retorna à Inglaterra, tendo seu decreto de banido anulado pela coroação de Eduardo II) e a última em 11 de fevereiro de 1326 (quando Eduardo, aprisionado, deveria, segundo Mortimer, abdicar publicamente da coroa da Inglaterra em Westminster; como se mantém firme em recusar uma abdicação consentida, é assassinado; mas Eduardo III, seu filho, um garoto, ao assumir o poder, condena Mortimer à morte e manda prender sua mãe). São dezenove anos, dentro dos quais 13 anos de guerra entre Eduardo e suas tropas e os barões ingleses, conduzidos por Mortimer. Brecht reconstitui no palco os dois dias de duração da célebre batalha de Killingworth, quase hora por hora, lugar por lugar, alternando cenas curtas numa montagem dinâmica, cinematográfica. Quando a revolta começa (Eduardo enfrenta a corte e a igreja trazendo Gaveston de volta para o país, em

seguida abandona sua mulher e filho, negligenciando seus deveres como soberano, na busca de uma liberdade impossível, incompatível com as funções que exerce) os rebeldes parecem ter razão: quando Eduardo, aprisionado, traído, é vítima dos novos poderosos, o poder corrompe os vencedores, que passam a vilões. O comportamento não cai num fácil esquematismo e o que o texto coloca em debate aberto e direto é a engrenagem do poder, suas contradições, sua corrupção, seu significado.

III

A encenação de Brecht é um momento especial no teatro alemão. Ihering afirma que o espetáculo foi o eixo e o princípio de uma contribuição nova e revolucionária para o futuro do teatro. Brecht, segundo ele, promove a distância em vez da grandeza; não rebaixa os homens, não atomiza suas figuras, mas priva o ator de sentimentalismo, exige que os acontecimentos sejam apresentados pelo que são, reclama gestos simples, uma dicção clara e fria. Seu maior acerto foi ter conseguido, afastando a peça, aproximá-la. São os primeiros passos para o teatro épico. Todas as cenas são precedidas de títulos, anunciando as datas e o que iria acontecer. Segundo Elisabeth Hauptmann, eram lidos por um ator, com o objetivo de promover o efeito de distanciamento (**Verfremdungseffeckt** — também conhecido, hoje, como **Efeito V**) durante a representação.

Lessing, que propôs aos alemães a imitação das obras de Shakespeare, recomendava fazer todas as modificações necessárias. Sua preocupação, como a de Brecht, era, antes de tudo, tornar o teatro útil. Dando maior destaque ao personagem oposto a Eduardo, o intelectual Mortimer, Brecht desloca o centro dramático da narrativa, acentuando o sentido de crônica. Usa o texto original como roteiro e enfrenta pela primeira vez, de forma concreta, o problema da interpretação, exigindo que os atores se desdobrem em duas funções aparentemente opostas, mas dialeticamente integradas: serem, ao mesmo tempo, os personagens e os juízes críticos destes personagens. Brecht explorava cada instante dos ensaios até suas últimas conseqüências. Seria uma de suas características fundamentais como diretor, até o fim de sua vida: às vezes dava a impressão de perder tempo repetindo mil vezes e tentando diversas formas de fazer o ator realizar uma ação aparentemente insignificante.

Durante os ensaios Brecht discute tudo. Experimenta, sempre coletivamente. Para ele a obra de arte não é nunca fruto de um autor: é sempre o resultado de muitas inteligências que se empenham num mesmo objetivo criador.

Piscator na época já defendia o encenador como um servidor não do texto, mas, sim, expositor de seu tempo: só assim conseguirá fixar o ponto de vista que possui em comum com as forças decisivas e determinantes da essência de sua época. Para Piscator o texto não é algo de definitivo e rígido, mas, sim, inserido no mundo, que cresce com o tempo, adquire novos significados e assimila novos conteúdos. Para Brecht o problema é descobrir a verdadeira originalidade da tradição e restituir sua função real, reconstituída em seus contornos originais "históricos" precisos. Neste sentido, a teoria de historicização dos clássicos, em Brecht, está bem mais próxima das formulações sobre o condicionamento histórico da arte em Marx. Com efeito, comentando a permanente atualidade e o permanente fascínio da arte grega, séculos depois de desaparecerem as relações de produção que lhe deram origem, Marx afirma que a atração que esta produção artística continua a exercer sobre nós não repousa em elementos "eternos", nem sobre uma confluência, em nós, de todas as experiências do passado, mas, ao contrário, é justamente possível compreender esta atração quando nos remetemos a sua gênese concreta, daquela época e daquele lugar: **a fascinação que sua (dos gregos) arte exerce sobre nós não está em contradição com o estado social pouco ou nada desenvolvido em que se produziu.** Nos emociona justamente porque nasce na época da infância da humanidade, numa situação social pouco evoluída e em condições que não podem voltar a repetir-se.

É curioso mencionar ainda o próprio Brecht narrando, em terceira pessoa, um momento de seu trabalho como encenador de **Eduardo II**, quando, num ensaio, utilizou Karl Valentin para uma idéia do espetáculo: **Quando o autor montou uma peça que continha uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que deveriam fazer os soldados: "Como é que os soldados se comportam numa batalha?" Valentin respondeu sem refletir: "Eles estão brancos, têm medo".** Brecht fez os atores usarem maquilagem branca.

Chiarini afirma que talvez nenhuma das obras de Brecht seja uma plena e livre invenção sua, mas sim "re-leitura" de outras obras, "citação" das mesmas **num contexto que tende a restituir-lhes toda a complexa riqueza semântica,** confronto com situações novas que servem para experimentar sua consistência mais íntima. Não existe mais o **Eduardo II** de Marlowe, apenas o **Eduardo II** de Brecht. Eric Bentley precisa: Brecht transforma em seu tudo que toca.

IV

Ainda em 1924 Brecht muda-se para Berlim. Seu casamento não anda bem. Ele conhece Helene Weigel, que será sua segunda esposa e fiel companheira até a Morte. Brecht passa a **dramaturg** no **Deutsches Theater,** trabalhando junto com Carl Zuckmayer e Erich Engel. A companhia, dirigida por Max Reinhardt, que já havia lançado **Tambores na Noite,** encena **Na Selva das Cidades.** Brecht fez uma série de exigências que foram consideradas extravagâncias (por exemplo, o espectador deveria poder fumar durante os espetáculos, para poder melhor refletir, não se deixar enganar pela emoção nem se deixar mistificar pela ilusão — enfim, permanecer em sua essencial condição de espectador) e não foram atendidas. Porisso, segundo Suckmayer, poucas vezes aparecia no teatro **com seu casaco de couro parecendo um chofer de caminhão ou um seminarista jesuíta.** Sonhava com a organização de um **grupo de artistas que se espalhassem pelo país renovando** as tradições artísticas e culturais.

Mas seus olhos estão certamente voltados para a radicalização das experiências de teatro de agitação e propaganda política de Erwin Piscator. Em 1924, ano em que morre Lênin, Piscator organiza a **Volksbuhne** (trata-se de uma associação de espectadores, iniciativa de intelectuais de esquerda, fundada em 1890; apoiada no movimento político e sindical, e também diretamente vinculada à política cultural comunista, passou por diversas fases, divisões internas, crises, momentos de maior ou menor apoio das massas ou das direções políticas, etc.): os espetáculos incluíam projeções cinematográficas, redimensionando o significado do ator e da palavra, transformando (com a introdução do palco giratório e de tapetes rolantes, além de inúmeras outras conquistas técnicas) a estrutura do teatro vigente, permitindo situar personagens ao lado de documentos, dados estatísticos, jornais murais, conferências ilustradas, etc. Um dos primeiros êxitos foi **O Estandarte** de Alfons Paquet, dirigido por Piscator. Mais tarde escreve Brecht (referindo-se a si mesmo como "o autor"): **Piscator fez teatro político antes do autor de peças.**

Ele havia tomado parte na guerra, o autor não. A revolução de 18, na qual ambos tomaram parte, havia decepcionado o autor e feito de Piscator um homem político. Foi somente mais tarde que, através do estudo, o autor chegou à política. Piscator exercerá profunda influência em Brecht: mais tarde trabalharão juntos.

Em 1925, uma nova colaboração com Feuchtwanger: **Calcutá — 4 de Maio.** O texto havia sido escrito em 1915 por Feuchtwanger; dez anos depois foi revisado e reescrito pelos dois (desta nova versão faz parte uma das mais conhecidas canções de Brecht, **Surabaya Johnny,** que depois seria incluída em **Happy End).** É a história do conflito entre o governador da Índia, Warren Hastings, e os comissários da Companhia das Índias Orientais. O tema central é o colonialismo, que viria a ser o centro de **Um Homem é um Homem.**

A METAMORFOSE DE UM HOMEM

I

Já em 1921 Brecht pensa em escrever **Um Homem é um Homem:** numa nota menciona a peça com o título de **Galgei.** O texto definitivo (existem dez versões) foi terminado e encenado em 1926, em Darmstadt, com direção de Jacob Greis e cenografia de Neher. Estruturalmente a peça já contém alguns dos elementos fundamentais do teatro épico e é decididamente narrativa. Uma parábola moral que rompe com os esquemas do expressionismo e do realismo tradicional: os personagens interrompem a ação e dirigem-se diretamente ao político, comentando ou ironizando uma situação ou uma idéia. A linguagem está despida da avassalante poesia das primeiras peças. É agora direta, seca, didática, inaugurando uma poesia nova, fundamentada no raciocínio e na argumentação. As canções são utilizadas buscando um distanciamento nítido. Trata-se de uma fase de transição, é verdade. Mas a parte lírica está separada da intriga, adquirindo um significado novo. Esslin acentua a passagem do nihilismo anárquico das primeiras peças para o caminho de uma consciência social mais nítida. Para Ewen, entretanto, neste momento esta consciência ainda é limitada e o contexto social, na qual se insere, é compreendido apenas de forma superficial. Mas **Um Homem é um Homem** traduz uma postura nova no pensamento de Brecht: o homem se modifica. A partir deste dado sua narrativa será conduzida ao paradoxo e o mesmo levado a absurdo, visando uma proposta crítica. Não mais a condenação direta e patética, em suma romântica, do expressionismo, ainda não uma análise do que o homem deve fazer com o homem, mas uma denúncia vigorosa do que o homem faz com o homem. Chiarini acentua que a sociedade burguesa já chegou a tal ponto de desintegração da pessoa humana que a mesma perdeu todo sinal de autônoma originalidade, de livre iniciativa, tornando-se, no sentido mais antigo e literal

da palavra, "pessoa", isto é, "máscara", símbolo do trágico e esquálido anonimato. Importa, portanto, a concretude existencial do homem, sua capacidade, indiferenciada e anônima, de **fazer número.** O homem se modifica e modifica o mundo. Nesta peça, entretanto, a tese é demonstrada em negativo. O homem é um objeto desmontável e remontável. Importa a Brecht estudar matematicamente as relações do homem colocado como indivíduo no centro do universo, sim, mas relativamente. Dort acentua: **o homem não está mais no centro do mundo; está aí, tal como vive suas relações com a realidade objetivas, tal como é feito pelo mundo e tal como se faz para fazer o mundo.**

No interlúdio musical de **Um Homem é um Homem** Brecht cita a si mesmo, através de um personagem, a viúva Begbick:

O senhor Bert Brecht afirma: um homem é um [homem.
E isso, enfim, qualquer pessoa pode afirmar.
Mas o senhor Bert Brecht vai mais longe: prova [também
Que a gente pode fazer o que quiser de um homem.
Pode desmontá-lo, e remontá-lo, como uma máquina,
Sem que ele perca nada com isso.
(.....)
O senhor Brecht espera que os senhores vejam o [solo em que pisam,
Que foge sob os vossos pés, como areia movediça,
E que, vendo Galy Gay, os senhores compreendam
Como é perigoso viver neste mundo.

II

O tema central não é mais a tensão entre as paixões que unem ou opõem indivíduos diferentes, nem a luta do homem contra a sociedade. Afirma Dort: **é a sucessão e, às vezes, superposição das contradições que determinam as relações sociais, a evolução destas contradições situadas num mundo que também evolui e se transforma.** Este texto é o primeiro exemplo de teatro didático e pedagógico na obra de Brecht. E para a demonstração de seu teorema, Brecht utiliza um recurso profundamente teatral, que voltaria a usar em muitas peças: a metamorfose em cena. A transformação de Galy Gay, que uma certa manhã sai de casa para comprar um peixe para o almoço, um estivador que não bebe e fuma pouco, de quem, segundo ele mesmo, pode-se dizer **é um homem sem vícios** (mas que na primeira fala já revela também que é um homem sem opinião), um homem incapaz de dizer "não" e que é em seguida metamorfoseado em soldado e finalmente chegará a negar sua própria personalidade e identidade (nega ser quem é inclusive diante da própria mulher e chega a assistir ao enterro de si mesmo), para tornar-se um feroz e sanguinário soldado imperialista, é decupada em cenas curtas, espetáculo dentro do espetáculo (sobretudo a célebre e extraordinária seqüência da venda do elefante que não existe). Pouco a pouco, na peça, se sucedem diversas metamorfoses, além da fundamental, que é a transformação de Galy Gay no soldado Jeraiah Jip; Jip é transformado num deus pagão; e, paralelamente à metamorfose do civil em soldado, assistimos também o movimento inverso: o Sargento Fairchild, que quando chove passa de uma brutalidade bestial a uma sensualidade idem, termina castrado (para conter seu impulso) e civil.

Galy Gay passa a viver cegamente sua própria alienação. Se aliena quando quer ser um comerciante para vender o elefante, quando não admite que seu nome seja pronunciado, quando se transforma definitivamente em soldado. Mas, segundo o próprio autor, não é um fraco, mas torna-se forte quando se incorpora na massa, deixando de ser um indivíduo privado. Ao contrário dos poetas expressionistas, entretanto, que lutavam para que o indivíduo, submergido na massa na era da máquina, reencontrasse sua individualidade, Brecht coloca em questão o significado ético da contradição entre coletividade e individualidade. E ergue sua voz, com veemência, através desta parábola cuja ação se desenvolve durante a colonização inglesa numa Índia fictícia (é nítida a influência de Rudyard Kipling; e também, no episódio do templo, de trechos do romance **Os três saltos de Wang-Lun** de Alfred Döblin, publicado em 1915), contra a massificação que estava ocorrendo naqueles dias na Alemanha. Pouco a pouco o nazismo ganhava terreno e força. Gisselbrecht acentua que a transformação do pequeno burguês alemão, sem opinião e invertebrado, num fascista violento, ocorre como a de Galy Gay: lenta e inconscientemente. Neste sentido, não é difícil transformar um homem do povo num fantoche do aparelho fascista. Não é um destino individual que está sendo aqui focalizado: é uma sociedade concreta, historicamente localizada. Esta quase paródia do heroísmo falso da literatura de Kipling é na verdade um protesto vigoroso contra os primeiros passos da ascensão do nazismo. Tem razão René Wintzen quando diz que a peça trata da permanente disponibilidade do indivíduo, de sua constante

permeabilidade à mudança, de sua grotesca e perigosa maleabilidade. Pela primeira vez aparece em Brecht uma ética: **uma advertência, um apelo, um alerta contra a abdicação e a passividade.** No final, Galy Gay, o pacífico irlandês (geográfica e historicamente a peça é uma confusão, o que não tem a mínima importância: passa-se em 1915 em Kilkoa, mas a rainha Vitória ainda está no trono, o personagem é um irlandês, o templo invadido pelos soldados em busca de dinheiro para comprar bebida é um pagode tibetano, o sacerdote é chinês...) conquista sozinho uma fortaleza. E ouve-se uma voz à distância: **A fortaleza Sir El Dchowr está em chamas, Sir El Dchowr que abrigava 7000 refugiados da província de Sikkin, camponeses, operários e comerciantes, todos pessoas laboriosas e amáveis.** E Galy Gay responde: **Ah, não interessa, não importa! Um clamor, depois um outro... E eu já começo a sentir o desejo de enterrar os dentes na garganta dos inimigos, um instinto milenar me ordena: semeia a morte entre as famílias, cumpre tua missão sanguinária, seja um carniceiro exemplar!**

III

Um Homem é um Homem é um ataque ao colonialismo e uma exposição desmistificadora da religião e do militarismo. O sacerdote, que representa o ópio do povo (significado da religião, segundo Marx), vive da ignorância dos pobres, fabrica um falso deus (e promove sua publicidade em torno dele: **de que serve um deus, se ninguém fala nele?;** aliás, utiliza o soldado justamente porque **sendo soldado, não tem nenhuma inteligência),** vende amuletos e orações. O exército é uma máquina de matar, o soldado não pensa, tem quem pense por ele, quem o alimente, forneça roupas, quem lhe indique o caminho "certo". O importante é a obediência. A profissão de soldado é a da perfeita evasão, recusa total de responsabilidades. Para denunciar o militarismo, Brecht sarcasticamente o elogia: **A vida do soldado é uma delícia. Cada oito dias você recebe um punhado de dinheiro e com ele você pode passear por toda a Índia, visitar ruas e pagodes. E leve em conta ainda os confortáveis sacos de dormir, de couro, que todo soldado recebe gratuitamente. E dê uma olhada neste fuzil, marcado com o selo das fábricas Everett e Companhia. A maior parte do tempo a gente passa pescando, para "mamãe", é assim que nós chamamos carinhosamente o exército (...) Você passa todo o resto do dia fumando na sua barraca ou então tranqüilamente contemplando o palácio dourado de um destes rajás, que ninguém impede que você fuzile, se tiver vontade.** Mas não é somente no tempo de paz, a guerra também é um "paraíso": **E em tempo de guerra, então! A vida do soldado é mais agradável ainda. É no coração de uma batalha que o homem atinge a plenitude de sua grandeza. Você sabe que você está vivendo numa grande época? Cada vez que a gente se lança numa conquista, o soldado ganha gratuitamente uma garrafa de álcool grande assim, isso prá que a sua coragem cresça.** E são as necessidades econômicas que determinam as guerras, decidem que é o inimigo e onde a luta imperialista deve ser travada: **se eles tiverem precisando de algodão, é contra o Tibet; se eles tiverem precisando de lã, é em Pamir.**

Brecht é uma testemunha participante de todos os acontecimentos históricos da primeira metade deste século. E sua obra continua a manter espantosa vaidade para questões que não chegou a conhecer: assim como os tambores latino-americanos chamam à revolução, muitos preferem os lençóis limpos, e **Um Homem é um Homem** é também uma peça sobre a guerra suja do imperialismo norte-americano no Vietnan.

É ainda nesta peça que Brecht coloca em questão o significado do conhecimento. A viúva Begbick canta a **Canção do Rio das Coisas** (cujo ponto de partida é sem dúvida o filósofo grego Heráclito e sua célebre formulação: ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, porque as águas não são as mesmas), cujo refrão acentua:

> **Você pode observar durante muito tempo o rio**
> **Indiferente que passa, nunca é a mesma água que [você vê**

e ainda:

> **Qualquer pano, quando está sujo**
> **Fica branco, quando é lavado.**
> **Mas olhando-o contra o sol**
> **Vê-se logo que está manchado.**

Segundo Holthusen, esta canção expressa ainda a velha melancolia da contingência, mas também já é a representação hegeliano-marxista do processo incessante da História, ao mesmo tempo o ceticismo nihilista das primeiras obras e já a conformidade especificamente materialista da transformação das opiniões humanas sob a pressão de dados externos:

Já falei com muita gente e escutei
E escutei bem e ouvi muitas opiniões.
E ouvi que muitos diziam de muitas coisas:
Isto é o certo.
Mas viravam as costas e diziam
O contrário do que antes haviam dito.
E então eu disse a mim mesmo: de todas as coisas [certas
A mais certa é a dúvida.

IV

A música da versão original é do próprio Brecht, em colaboração com Elisabeth Hauptmann. A peça foi encenada também em Berlim, com direção de Engel, em 1928; e mais tarde (1931) com direção de Brecht, tendo Helene Weigel como a Viúva Begbick e Peter Lorre como Galy Gay. Nesta versão a música é de Kurt Weill (depois perdida; a atual é de Paul Dessau, escrita em 1956). Weigel (com quem Brecht se casou em 1928, um ano depois de divorciar-se de Marianne Zoff; Brecht conheceu Helene Weigel quando era atriz numa peça de Bronnen — estranha coincidência: seu primeiro êxito como atriz foi numa peça de Johst, autor que "inspirou" **Baal**) é também a Viúva na transmissão radiofônica feita pela Rádio-Berlim em 18 de março de 1927. Com Lorre, Brecht desenvolve suas teorias sobre interpretação. O ator foi atacado pela crítica e Brecht escreveu, em sua defesa, um artigo de suma importância: **A propósito dos critérios de apreciação da arte dramática.** Para ele o fundamental é a pesquisa do elemento gestual. Através do gesto o espectador pode compreender as alternativas das cenas. Uma interpretação gestual levará o público a exercer a operação crítica de um comportamento humano. E as cenas devem, assim, ser interpretadas como históricas, para que o espectador possa estabelecer parâmetros de comparação entre diferentes formas de agir. Cada palavra deve encontrar seu significado visual. Os gestos adquirem um valor de símbolos cujo significado é essencialmente social. Segundo Brecht a interpretação gestual deve muito ao cinema mudo, cujos elementos são assim reintroduzidos na arte dramática. Afirma, por exemplo, que Chaplin, estranho à tradição teatral, elaborou uma nova forma de figuração do comportamento humano.

Novas formas de expressão, para uma dramaturgia nova, são experimentadas na prática. As pesquisas, nunca dogmatizadas, prosseguem. O cenário de Caspar Neher, já na versão de Engel, tem dois planos: no de cima são projetadas legendas, desenhos, as célebres **notas ao pé da página** que se tornariam uma marca nos espetáculos de Brecht. A peça é construída segundo uma nova técnica, que define uma dramaturgia não-aristotélica, que não leva o espectador a identificar-se com os personagens sem reservas: uma postura radicalmente oposta à teoria da **catarsis** em Aristóteles. O que Brecht busca é o espectador capaz de exercer um controle crítico sobre o que o espetáculo mostra.

Numa entrevista (a Bernard Guillemin) concedida em 1926, Brecht afirma que a maioria de suas peças foram montadas de uma forma falsa. Montavam o poeta que viam nele: **e eu não estou nunca nas minhas peças. Não deixo meus sentimentos invadirem a composição dramática. Deformariam o mundo.** Brecht afirma que fornece os dados ao espectador, apenas os fatos, para que este, respeitada sua inteligência, que não pode ser subestimada, pense. E defende a necessidade de colocar o personagem se debatendo em contradições: o **eu contínuo** é um mito; um ser humano não pode ser o mesmo a cada instante, ao contrário, está sempre preso a contradições, e as circunstâncias exteriores não cessam de modificá-lo: o equilíbrio interior do homem é constantemente alterado. Em 1928 queixa-se de que poucos diretores possuem consciência da necessidade de buscar uma nova forma de espetáculo para uma nova proposta de dramaturgia: **nossas peças não são aptas para salvar o velho teatro. Exigem, imperativamente, um teatro novo. Aliás, tornam este teatro novo possível.** Para enterrar o velho teatro, afirma ele, é necessário o auxílio da sociologia, a teoria das relações existentes entre os homens. A estética, a teoria existente do Belo, não auxilia nesta tarefa.

Para Brecht, **Um Homem é um Homem** é um dos marcos iniciais do teatro épico (assim como **Expedição ao Polo Este** de Bronnen e as peças de Marieluise Flesser: Brecht, aliás, colaborou na versão definitiva de duas de suas obras principais: **Purgatório a Ingolstadt**, encenada em 1926, e **Os Pioneiros de Ingolstadt**, lançada em Dresde em 1928 e no ano seguinte encenada em Berlim, com direção de Jakob Greis — Brecht participou da revisão do texto e acompanhou os ensaios; o espetáculo, aliás, sofreu intervenção da polícia de Berlim).

Para Brecht o teatro épico começou no século passado no momento de florescimento da ciência. Mas há mais de dois mil anos outras civilizações, como a China

e a Índia, já possuíam esta forma dramática mais evoluída.

V

Brecht escreve nesta época um conto sobre o Brasil: **Conversas sobre os mares do sul** (o Brasil, aliás, aparece, em rápidas referências em alguns contos e poemas e também no roteiro do filme **Kuhle Wampe:** a queima da produção excedente de café é objeto de discussão dos operários sobre a situação da classe; também em pelo menos uma canção e inclusive é mencionado em **Um Homem é um Homem:** numa cena, Galy Gay pede um charuto brasileiro...). Dos poemas da época os mais importantes são a **Placa Comemorativa para os 9 Campeões do Mundo** (ainda seu fascínio pelo boxe) e os primeiros poemas sobre a luta de classes, em favor da luta operária: **Canto das Máquinas, Três Metros Adiante..., Canção da Grua Mammela IV (Certamente eu não te verei mais, / mas eu pensarei sempre em ti. / Pois você tem um sentimento por mim / nós somos camaradas / nós somos todos proletários / você e eu), Para onde você vai?** e ainda dois poemas baseados em notícias de jornal — **8000 desgraçados avançam em direção à cidade** e **Relatório de 300 coolies assassinados.** Brecht colabora em muitos jornais e revistas e é grande amigo de um dos mais expressivos artistas da Alemanha da época, George Grosz, cuja obra tem um significado profundamente vinculado à de Brecht. A situação na Alemanha piora: Hindenberg é presidente da República desde 1925.

Brecht escreve ainda um ato curto, quase surrealista, para ser interpretado pelos quatro principais personagens de **Um Homem é um Homem** (Galy Gay e os três soldados), intitulado **O Pequeno Elefante:** para alguns é uma manifestação embrionária dos princípios de "distanciamento" (a peça mostra três planos: atores atrás dos bastidores, atores no palco representando o julgamento de um pequeno elefante, Galy Gay, acusado de ter assassinado sua mãe — mas descobre-se no final que a mãe está viva e que o pequeno elefante não é seu filho, mas mesmo assim, depois de uma demonstração conduzida ao absurdo, inclusive de um primeiro "círculo de giz" na obra de Brecht, o elefantinho é considerado culpado —; e um terceiro plano, os soldados que, bebendo e fumando, assistem à representação).

Depois de escrever **Um Homem é um Homem,** que assinala o início de uma nova fase em sua dramaturgia, Brecht dedica-se ao estudo de **O Capital** de Marx.

UM BREVIÁRIO DO DEMÔNIO

I

Ewen acentua que os anos 1923/1930 são de grande agitação na vida política e cultural da Alemanha, sobretudo de Berlim: anos cruciais e instrutivos para Brecht. O partido nacional-socialista se reorganiza, o marco oscila, uma crise econômica é evitada graças à intervenção do capital norte-americano, com os planos Dawes (1924) e Young (1929). A esquerda se debate como conseqüência das divergências entre Stalin e Trotsky. O povo enfrenta miséria e desemprego. O fim do expressionismo conduz Werfel e Zuckmayer ao misticismo e ao romantismo, enquanto Kaiser e Hasenclever obtêm alguns êxitos comerciais e Johst, Goering e Bronnen assumem uma posição nítida de direita, marcados pelo nacionalismo, pelo chauvinismo e por um acentuado reacionarismo. É grande a influência das viagens do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanisvaski. Mas é igualmente fascinante a atração exercida pelas experiências construtivistas de Meyerhold (sobretudo em Piscator e Brecht), assim como a influência de Tairov e das teorias de Kerzhenev, que pregava uma total ruptura com o teatro de Stanislavski e Tchecov. Inspirados pelos grupos teatrais de agitação e propaganda soviéticos, organizam-se na Alemanha mais de trezentos grupos de teatro revolucionário. É evidente a impressão causada pelo cinema soviético, sobretudo pelas obras de Eisenstein, e aparece a **Nova Objetividade,** o principal movimento literário da época. Seus representantes, segundo Gilbert Badia, caíam facilmente na reprodução mecânica, congelada, estática, de um mundo em perpétuo movimento: a reprodução fotográfica não poderia ser a reprodução integral da realidade vigente: **a arte mais fiel será aquela que traduza o eterno devenir. O artista somente será realmente objetivo se conseguir descrever dialeticamente uma realidade dialética.** O movimento se voltava para a descrição objetiva das con-

dições instintivas, para a reportagem e pela acumulação de detalhes "verdadeiros". Concluindo um longo artigo sobre a **Nova Objetividade,** Brecht afirma: **a nova objetividade é reacionária.**

II

Brecht e seus amigos mais próximos (sua secretária, colaboradora e conselheira Elisabeth Hauptmann, que ficaria a seu lado até o fim de sua vida com dedicação e sensibilidade, Grosz, Paul Hindemith, Weill e Hans Eisler, amigos de Augsburg, os sociólogos Fritz Sternberg e Karl Kosch, futuro biógrafo de Marx, Alfred Döblin e Bronnen, etc.) vivem intensamente este momento fundamental na vida sócio-cultural alemã. Grosz é processado por ter desenhado Cristo com uma máscara contra-gás pregado na cruz com botas militares. Brecht é acusado de ter plagiado Rimbaud em **Na Selva das Cidades.** Quase vai a tribunal por ter escrito um poema de Natal no qual coloca em dúvida a divindade de Jesus. Defende Bronnen de um violento ataque do crítico Alfred Kerr, inimigo de ambos e ardente defensor de um **belo em arte,** categoria estética rejeitada por Brecht. Em 1926 acontece o escândalo da estréia de **Baal** em Berlim e outro escândalo em Dresde, onde a Ópera do Estado preparava-se para lançar, com novo libreto de Franz Werfel, **A Força do Destino** de Verdi. Procurando cercar o acontecimento de alto significado cultural-promocional, decidiram convidar figuras de destaque da jovem literatura alemã para lerem trechos de suas obras num espetáculo especial. Foram escolhidos justamente Döblin, Bronnen e Brecht. Os três chegaram em Dresde e foram tratados com desprezo pelos organizadores, receberam ingressos para a galeria e não foram convidados para uma recepção que teria lugar após a estréia. Rasgaram seus ingressos e se trancaram no hotel. No dia seguinte, quando deixavam o estabelecimento para regressarem a Berlim, foram procurados por enviados especiais das autoridades, que pediam desculpas e suplicavam aos convidados que comparecessem no teatro, onde o público os esperava. Brecht já tinha descarregado a raiva num poema sobre o incidente e **considerou os emissários com um desprezo soberano.** Os três foram **triunfalmente escoltados até o teatro.** Brecht leu trechos de sua obra e também o poema escrito na noite anterior, cheio de alusões diretas, mas pouco compreendidas pelo público presente (a história de três deuses convidados a uma cerimônia que quando chegam **somente a chuva veio recebê-los;** depois a cidade implora aos deuses que não provoquem uma gigantesca inundação; a idéia dos três deuses reapareceria mais tarde em **A Alma Boa de Se-Tsuan).** Quando chega a vez de Bronnen um dos burocratas da administração do teatro tenta suborno: se for bem comportado, uma de suas peças será encenada. Bronnen sobe ao palco e conta tudo, ataca todos: o resultado é um tumulto geral, indescritível.

Esslin afirma que Brecht experimentava um grande prazer com estes escândalos que sacudiam a mediocridade tranqüila que reinava na sociedade. E sonhava com o teatro transformado em estádio esportivo. Em 1926 afirma que nas tradicionais salas de espetáculos, as novas peças não têm sentido: **da mesma forma que Jack Dempsey seria incapaz de mostrar seu talento durante uma briga numa taberna, onde qualquer pessoa poderia colocá-lo em "knock-out" golpeando-o com uma cadeira na cabeça...**

Ainda em 1926 é projetado um filme sobre a luta entre Dempsey e Tunney. A sessão começa com o ator Fritz Korner recitando um poema de Brecht. Sua paixão pelo esporte leva-o a formular alguns pontos básicos de crítica ao teatro de seu tempo. Cresce a inquietação em busca de novas formas, a permanente preocupação com a função social do teatro. Brecht é escolhido para júri de um concurso de poesia, cujo resultado é divulgado em 1927: não concede o prêmio a nenhum dos poemas apresentados, por não ver nos mesmos nenhuma utilidade prática. Condição que reclama como vital para a poesia e para a arte. É mais um escândalo para os ilustres intelectuais institucionalizados da vida literária alemã. Principalmente quando Brecht decide publicar um poema que não tinha nem mesmo sido apresentado no concurso, elogiando um ciclista...

O melhor teatro alemão do momento é realizado pelos diretores Jessner, Reinhardt e Piscator. Brecht planeja uma peça sobre delinqüentes juvenis, uma revista para Reinhardt, uma sobre **Carlos o Temerário** (lembrança dos espetáculos da feira de Augsburg), um romance, uma peça sobre a especulação do trigo na bolsa de Chicago. Começa a estudar profundamente ciências econômicas. E mais do que nunca reflete sobre a renovação do teatro: como colocar em cena conteúdos como a distribuição mundial de trigo? Elisabeth Hauptmann afirma em seu diário que Brecht está convencido de que **se o mundo moderno não pode ser**

inserido nas formas dramáticas estabelecidas, é que estas formas dramáticas não mais convêm ao mundo moderno. A peça sobre o trigo seria intitulada **Joe Fleischhacker** e sua ação se desenvolveria em Chicago. Pensava em diversas peças que mostrariam e explicariam o desenvolvimento do capitalismo. Projetava uma peça sobre Dan Drew e a estrada de ferro de Erié. Estudando economia, estuda também a política econômica. Chega ao materialismo dialético, ao materialismo histórico. Estuda profundamente o marxismo, disciplina e organiza seu pensamento segundo uma teoria científica. Discute política nos bares da **Alexanderplatz,** assiste às conferências de Korsch e segue cursos de marxismo na **Karl Marx Arbeiterschule.** Mais do que nunca encontra um caminho: o teatro épico (que mais tarde, arrependido do termo insuficiente, chamaria de **teatro dialético).** Mas é um caminho lento e cheio de revisões, de crítica e auto-crítica. Todos seus trabalhos eram sempre **versuche:** tentativas.

1927 é ainda o ano em que Lindbergh atravessa o Atlântico, o avião vence o espaço, a ciência e a técnica moderna avançam. Mas cresce a revolta no mundo operário. Inúmeras greves paralisam a Alemanha. Uma crise econômica sem precedentes vai abater-se em 1928/1929 sobre o mundo capitalista (poupando apenas a economia soviética). Brecht mergulha no comunismo: estuda-o, assimila-o avidamente.

III

Em 1925 havia editado uma coletânea de poemas. **Taschenpostille** (Breviário de Bolso), em papel bíblia, capa de couro, escrito em duas colunas, com títulos em vermelho... Em 1927 aparece a edição definitiva — **Hauspostille** (Breviário Doméstico). O teólogo Karl Thieme afirma que se trata de um breviário do demônio. Mas mesmo os que atacam o livro elogiam sua força poética. Sucesso imediato: Brecht é o Rimbaud alemão. Walter Benjamin afirma que **a fonte de inspiração é a sociedade burguesa.** Trata-se, como acentua Dort, de um testamento do primeiro Brecht, resumo de toda sua temática, segundo o autor **destinado ao uso do leitor:** o livro é uma versão demoníaca das antologias de cantos protestantes, em que o fiel pode encontrar meditação para todos os momentos de sua vida. Com espantosa força poética, uma renovação completa e radical na linguagem da poesia alemã, de uma violência e uma brutalidade inéditas, Brecht retoma sobretudo a forma das baladas populares (Wedekind serve de modelo) para escrever o que Dort chama de exercícios poéticos de desmistificação da poesia. René Wintzen classifica a antologia de **homenagem à putrefação, à sua flora e fauna.** E mesmo Hanna Arendt, que em 1966 escreve um ensaio discutível sobre o significado de Brecht (atacando de forma ridícula o sentido político de sua vida e obra) reconhece que ninguém, antes de Brecht (mesmo que sua poesia tem fontes nítidas nas canções populares, na obra de Schiller ou na poesia de Moricke e Hoffmansthal, para não falar em Wedekind) aprofundou com tal intensidade estas formas populares. Nem alcançou êxito tão grande em dotá-las da categoria de grande gênero poético.

O livro tem cinco partes: **Procissões** (destinadas ao sentimento do leitor, não devem ser lidas muitas páginas de cada vez); **Exercícios Espirituais** (que se dirigem mais à razão); **Crônicas** (para épocas em que explodem as grandes forças da natureza); **Salmos e Cantos de Mahagonny** (para horas de riqueza e abastança; desde 1923 Brecht chamava Berlim de **Mahagonny**) e **Pequenas Horas para os que Não Mais Existem.** Há ainda um epílogo, o poema **Contra a Sedução** (Brecht diz que este deve ser lido sempre que um trecho do livro for lido):

Não se deixe seduzir!
Não existe caminho de volta.
O dia já se aproxima
E já se sente o frio da noite.
A manhã não virá nunca mais.

Não se deixe enganar!
A vida é pouca coisa.
É preciso bebê-la em grandes goles!
Vocês não terão bebido o bastante
Quando chegar a hora de deixá-la.

Não se deixem envolver!
Vocês não terão tempo bastante!
Deixem apodrecer os cadáveres.
A vida leva-os sempre
E não se vive senão uma vez.

Não se deixem arrastar
Aos trabalhos e às galeras.
De que, então, vocês têm medo?
Como todos os animais, vocês morrerão
E depois da morte não há mais nada.

Deus está morto!, afirmou Nietzsche. Hanna Arendt afirma que, para Brecht, esta constatação não conduz ao desespero: posto que elimina o medo à condenação, Brecht encontra alegria, um novo "sim" à vida. O não-deus, o não-depois, não demonstra angústia, mas libertação do medo. Para Arendt os primeiros poemas de Brecht estão cheios de personagens que amam a vida e tudo que o céu e a terra podem oferecer. Ao ponto de aceitarem voluntariamente a morte e a destruição.

A primeira parte é a mais violenta: tem o poema de Jacob Apfelbock, que mata pai e mãe; o de Marie Farrar, que mata o filho; o da jovem afogada (incluído depois em **Baal**); outros sobre fome, violência. A segunda começa com um momento de lirismo objetivo, estranhamente poético: **Flutuar nos lagos e rios,** tem o sarcasmo cínico dos votos de Orge, um incisivo poema sobre as cidades; e termina com um dos maiores momentos da poesia brechtiana: o **Grande Coral de Ação de Graças.** A terceira parte tem a balada dos piratas, a balada de Anna Cash, a de Mazeppa, a da mulher e o soldado, a história dos homens de Cortez e talvez o único poema de amor escrito por Brecht: **Lembrança de Marie A.** (o que resta de um momento de amor não é a lembrança da amada, mas a lembrança de uma nuvem branca que passava no céu sobre os amantes, um detalhe aparentemente insignificante que o poema retém como essencial; no fundo, o amor é lembrado graças à lembrança da nuvem). A quarta parte são os salmos e o texto de muitas canções depois musicadas e incluídas em **Mahagonny.** A parte final abre com o **Grande Coral de Baal** e reúne outros poemas da peça, incluindo também a **Lenda do Soldado Morto.** Bernard Dort afirma que o livro é um holocausto: **Brecht queima o que ama e ao mesmo tempo detesta em si: o burguês anarquizante. E queima também sua própria poesia. Agora não quer mais se deixar seduzir e nos convida a fazer o mesmo.** O apêndice é o poema **Do Pobre B.B.**

PISCATOR E O BRAVO SOLDADO SCHWEICK

I

Piscator era cinco anos mais velho que Brecht. Faleceu em 1966 e sua figura permanece como a de um dos mais vigorosos homens de teatro deste século. Até o fim de sua vida lutou pelo socialismo e por um teatro de denúncia, agitação e propaganda política. Realizou alguns dos espetáculos mais importantes do teatro contemporâneo (depois do fim da guerra, Piscator regressou dos EEUU e, ao contrário de Brecht, escolheu trabalhar e viver no setor ocidental da Alemanha dividida: seus últimos espetáculos se caracterizaram pela denúncia do nazismo, visando alertar o público alemão diante da possibilidade de um ressurgimento da ideologia nacional-socialista; condenando, como Brecht, o capitalismo, responsável direto pelo aparecimento do fascismo e do imperialismo). Numa entrevista concedida pouco antes de morrer, Piscator lembra seu trabalho com Brecht: **é o único autor que resolve as necessidades de nossa época. Sartre se orienta pelo mesmo caminho, mas não chega tão longe (...) Brecht e eu fomos irmãos. Nossa relação foi possível porque tínhamos fundamentalmente a mesma visão do mundo e esperávamos o mesmo do teatro.** Mais adiante: **Foi uma casualidade que eu fosse alguns anos mais velho que Brecht e tenha começado muito antes dele a ocuparme de política e a fazer teatro objetivo. Utilizei comentários às obras que representávamos, projeções e elementos que depois lhe foram muito úteis para escrever suas obras. (...) Mas apesar de que Brecht e eu éramos irmãos, tínhamos uma maneira diferente de apreender a totalidade. Brecht preocupa-se com os detalhes significativos da vida social, eu procuro antes mostrar o conjunto político em sua totalidade. Minha preocupação é apresentar a realidade política em movimento. Brecht procura mostrar certos episódios revelando suas estruturas; eu gostaria de mostrar um desenvolvimento contínuo.**

O trabalho de Piscator foi uma sucessão de momentos de extraordinário êxito artístico e político, com instantes de crise financeira. Pesquisou uma nova linguagem para o espetáculo moderno, chegou a propor banir a palavra **arte**, pois as peças devem incitar a viver a história e fazer política. Para Piscator a arte é uma arma na luta política, agitação e propaganda da revolução, devendo portanto ser colocada a serviço do povo e das organizações partidárias. Foi em **Bandeira** de Alfons Paquet (1924) dirigido por Piscator, um espetáculo com 56 atores, projeções, a ação constantemente interrompida por descrições ou explicações, desfile na tela de chefes de polícia e dirigentes sindicais (o tema era uma revolta anarquista ocorrida em Chicago), que pela primeira vez, no programa, apareceu a classificação **drama épico.** Em 1927 Piscator passa a ocupar o **Theater Am Nollendorfplatz** (onde permaneceria até 1930): a seu lado estão intérpretes como Ernst Busch, Helene Weigel, Tilla Durieux, Max Pallenberg, Paul Graetz, Alexander Granach, Ernst Deutsch; escritores como Leo Lania, Felix Gasbarra e Brecht; e também Georg Grosz.

Contando (na terceira pessoa, mais uma vez) sua experiência ao lado de Piscator, escreveu Brecht na **Terceira Noite** de **A Compra do Cobre: Quando trabalharam juntos cada um dos dois tinha seu teatro: Piscator tinha o seu na "Nollendorfplatz", o autor tinha um "Am Schiffbauerdamm", onde ensaiava seus atores. O autor retrabalhou a maior parte das grandes peças realizadas por Piscator: chegou a escrever cenas; uma vez, um ato inteiro. Para ele escreveu "Schweick" inteiro. Por outro lado, Piscator assistia aos ensaios do autor e o apoiava. Ambos tinham uma preferência pelo trabalho coletivo. Tinham os mesmos colaboradores, o músico Eisler, por exemplo, e o desenhista Grosz. Ambos trouxeram grandes artistas para colaborar com amadores e apresentaram revistas para os operários. Ainda que Piscator não tenha nunca escrito uma peça, nem mesmo uma cena, o autor de peças considerava-o o único autor dramático capaz, além dele mesmo. Não havia provado, dizia o autor, que é possível também fabricar peças recorrendo à montagem, completando cenas e esboços de outros autores através dos recursos do palco e por intermédio de documentos? A teoria, em sentido rigoroso, do teatro não aristotélico e a elaboração do efeito de distanciamento devem ser computadas na conta do autor; o que não impede que Piscator as tenha também utilizado, e de uma maneira ao mesmo tempo autônoma e original. É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem esta nova orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável.**

Brecht colaborou de maneira decisiva no texto de Lania, sobre o imperialismo e o comércio do petróleo. **Conjuntura.** Piscator conta o episódio: havia na peça um personagem feminino que incarnava um agente soviético. A forma como estava apresentado ofendeu a esquerda e Piscator, um dia antes da estréia, decidiu suspender o espetáculo, para fazer modificações: **O dia nascia lá fora, o dia que seria o da estréia. Lívidos, com o rosto marcado pelo sono, sujos, barba por fazer, completamente esgotados depois de três semanas de trabalho ininterrupto... nós contemplávamos a obra acabada, sobre a qual não poderíamos entretanto acender os refletores. Foi a prova mais cruel que nossos nervos tinham até então suportado em toda nossa experiência teatral. O único de nós que permanecia impassível, e mesmo alegre — com seu eterno charuto nos lábios e seu terrível boné de couro enterrado até as sobrancelhas — era nosso velho amigo Bertolt Brecht. Ele julgava possível em poucas horas modificar o papel do principal personagem feminino e propôs se encarregar do trabalho com Lania e Gasbarra. Eram cinco horas da manhã... Um lindo dia de primavera... Todos foram de carro para a minha casa e ao meio-dia a nova versão do personagem de Barsin estava pronta.**

II

Brecht aponta Piscator como um dos maiores homens de teatro de todos os tempos. Foi quem empreendeu a tentativa mais radical para conferir ao teatro um significado didático, procurando novas formas de colocar no palco a grande temática moderna: as lutas pelo petróleo, as guerras, a revolução, a justiça, a questão racial, etc. Para isso utilizava todas as conquistas da técnica moderna, não poupando esforços nem gastos (suas produções tornavam-se cada vez mais custosas e isto foi o ponto de partida para uma série de crises que em muitos momentos paralisavam seu trabalho). Mas a maquinaria, assim como todo ponto de vista estético, estava inteiramente subordinado ao ponto de vista político. Em cada espetáculo Piscator refazia o teatro inteiro. Mas foi no palco que introduziu modificações mais essenciais: por exemplo, a utilização da tela de cinema (trazendo para o primeiro plano o fundo do palco, redimensionando a interpretação do ator diante da imagem em movimento; em certo mo-

mento Brecht chega a afirmar que o papel desempenhado pela tela aproxima-se ao do coro grego), o palco giratório, esteiras rolantes, movidas por um motor (que permitem que o ator se movimente sem sair do lugar; referindo-se à montagem de **O Bravo Soldado Schweick,** escrito por Brecht com a colaboração de Lania e Gasbarra, a patir de uma adaptação feita por Max Brod e Hans Reimann — que foi recusada — do romance tcheco de Jaroslav Hasek, escreve Brecht: **pode assim colocar todo um espetáculo em movimento, mostrando a marcha de um soldado em direção ao "front", sua passagem no escritório de recrutamento, na clínica e na caserna, ao longo das estradas, nos campos, nas granjas, na batalha), etc.**

É ainda Brecht que afirma que ao mesmo tempo que transformava o palco numa sala de máquinas (o maquinista-chefe de Piscator tinha diante dele um roteiro de efeitos e movimentos que estava, para o roteiro de um diretor de cena de Reinhardt, assim como uma partitura de ópera de Stravinski para um caderno de música de um tocador de violão), transformava a platéia num local de reuniões: **Para Piscator o teatro era um parlamento, o público um corpo legislativo.** Diante deste parlamento apresentava visualmente os grandes negócios públicos para provocar, no público, a tomada de posições e decisões de ordem política. A cena de Piscator, insiste Brecht, não renunciava aos aplausos, mas buscava sobretudo suscitar discussões. Queria dar ao público não somente a ocasião de uma emoção. Mas fazer com que assumissem decisões políticas práticas.

III

A adaptação de Brecht do romance de Hasek é escrita em 1927 e o espetáculo de Piscator estréia em janeiro de 1928, com extraordinário êxito. A cenografia inclui desenhos e caricaturas de Grosz. A experiência de Brecht é fundamental não apenas por um contacto mais íntimo com o trabalho de Piscator, mas também com o personagem. Existe todo um comportamento **schweikista** em Brecht, que voltará em outras obras. É um comportamento assumido para vencer a repressão e o fascismo e neste sentido Brecht parece estar representando Schweick quando, por exemplo, enfrenta, nos Estados Unidos, a Comissão de Atividades Anti-Americanas. Ou, mais tarde em Berlim Oriental, quando enfrenta problemas de censura. Para Martin Esslin o personagem é um retrato do autor, uma chave do caráter de Brecht, expressão de uma sensibilidade

irônica, cínica e inteligente diante de momentos em que a única forma de vencer é conduzir a situação ao absurdo, fazer-se de bobo ou mostrar tranqüila e inocente docilidade. Schweick reaparece sobretudo, anos depois, num curioso personagem, acentuadamente autobiográfico, enquanto forma de pensamento e comportamento: o **Senhor Keuner,** de quem Brecht conta muitas histórias curtas e extraordinárias pelo humor, pela penetração filosófica e ética. O personagem de Hasek é ainda retomado pelo próprio Brecht, anos mais tarde, numa versão livre, cuja ação transfere-se para a Segunda Guerra Mundial).

De 1927 é curioso ainda assinalar o início de colaboração com Kurt Weill: a cantata **Mahagonny,** de Weill com poemas de Brecht, embrião de uma peça musical que será escrita em seguida, é apresentada no Festival de Música Moderna em Baden-Baden (Brecht, que detestava Beethoven mas tinha fascínio por Bach e Mozart, já nesta época, conta Eisler, utilizava o termo **misuk** para designar o tipo de música que lhe agradava; Eisler afirma que é impossível definir o que Brecht queria dizer com **misuk,** mas a aproximação mais válida é com as canções populares que se ouve no jardim dos fundos das casas operárias, nos domingos depois de meio-dia...). Ainda neste ano Brecht colabora numa adaptação para rádio de **Macbeth** de Shakespeare, escrita com Alfred Bram. Em 1928 Brecht recebe o prêmio de um concurso de novelas. No teatro de Piscator, **Schweick.** 1928 começa bem para Brecht. Será o ano de sua consagração definitiva.

IV

É curiosa uma reflexão de Brecht, escrita provavelmente nesta época, sobre o espectador ideal para suas obras:

Quando li "O Capital" de Marx compreendi minhas peças teatrais. De minha parte, desejo a mais ampla difusão deste livro. Claro que não descobri que sem saber estive até agora escrevendo peças marxistas. Mas Marx era o único espectador que eu imaginava para as minhas obras. Somente um homem que tinha interesse por semelhantes temas, poderia se interessar em peças como as minhas. Não porque fossem inteligentes, mas porque ele era. Elas lhe forneceriam material para a observação. E isso aconteceu porque eu tinha tão poucos pontos de vista como dinheiro. E porque, sobre tais pontos de vista, eu tinha a mesma opinião que sobre o dinheiro, isto é: é preciso ter para gastar, não para guardá-los.

PRIMEIRO COMER, DEPOIS A MORAL

I

A **Ópera de Três Vinténs** estreou em Berlim no teatro **Amm Schiffbauerdamm** em 31 de agosto de 1928 (direção de Engel, cenografia de Caspar Neher e música de Kurt Weill): segundo Holthusen foi **um dos acontecimentos mais memoráveis da História da Cultura dos anos vinte.** Um ator, Ernst Robert Aufricht, alugou e reformou o teatro, que estava abandonado, e encomendou um texto ao jovem Brecht. Elisabeth Hauptmann havia traduzido a **Ópera dos Mendigos** de John Gay, escrita duzentos anos antes (1728) e recentemente encenada em Londres com grande êxito. O prazo para a estréia era mínimo e Brecht e Weill passaram juntos uma temporada na Riviera, trabalhando dia e noite na adaptação do texto e nas músicas. Lotte Lenya, uma das principais atrizes do espetáculo (esposa de Kurt Weill), afirma que nunca um espetáculo, antes de estrear, enfrentou tantos problemas. No dia 30 de agosto ninguém acreditava em sucesso. O produtor estava à beira de uma crise de nervos; Carola Neher poucos dias antes abandonou o papel de **Polly,** para juntar-se ao marido, o dramaturgo Klabund, que agonizava; o ator que deveria interpretar **Peachum** devolveu o texto e foi necessário buscar em Dresde um comediante pouco conhecido, Erich Ponto; Rosa Valetti, cantora de cabaré célebre na época, estava ofendida com a letra de algumas das canções que deveria interpretar e, juntamente com o tenor Harald Paulsen, não confiava no empreendimento; no último momento, mais um escândalo — o nome de Lotte Lenya não aparece no programa impresso (fazia o papel de **Jenny**) e seu marido teve um ataque de raiva contra a produção. Mas, como acentua Dort, a estréia foi um triunfo que se espalhou pelo mundo e ainda hoje parece não ter se esgotado.

Brecht conserva praticamente nove décimos do original de Gay. Segundo Dort, comparando ambas as peças é forçoso constatar que o texto inglês é mais bem construído e possui uma eficácia dramática mais segura. Brecht inventou apenas uma cena — o casamento de Macheath e Polly. E sobretudo desenvolveu os personagens de Jenny e Peachum. Em Gay, afirma Dort, o centro da ação são as tribulações de Macheath e seu bando; em Brecht a primazia é disputada por Peachum e seus mendigos. Mas Dort acentua que se perdeu em coerência dramática, a peça de Brecht também nada ganhou em virulência satírica. Gay atacava com ferocidade a estrutura social de sua época (e neste sentido existe uma poderosa convergência de objetivos entre ele e Brecht). Afirma um personagem: **Do princípio ao fim da peça os senhores irão constatar uma tal simplicidade de costumes nas altas como nas baixas classes da sociedade, que fica bem difícil decidir se os fidalgos estão imitando os assaltantes de estradas ou se os assaltantes de estradas estão imitando os fidalgos. Se a peça tivesse terminado como eu pretendia no início, teria uma moral admirável: teria demonstrado que as pessoas que vivem nas mais baixas condições possuem, até certo ponto, os mesmos vícios que os ricos... mas que, por causa deles, são punidos.**

Para Dort a verdade fundamental da **Ópera de Três Vinténs** é precisamente **ser teatro,** com ostentação e agressividade. A todo momento as palavras e os gestos fazem alusão ao teatro e ao que lhe dá origem: o disfarce. D princípio ao fim se sucedem transformações à vista do público, o disfarce é uma constante que confere uma dimensão nova à estrutura do texto. E, afirma ainda Dort, acontece um duplo movimento: à medida em que a peça rompe com toda verossimilhança e parece se afastar da realidade, caminhar para uma fantasmagoria exclusivamente teatral, o que então é evocado e colocado em questão não são os indivíduos ou as funções particulares, mas todo um sistema social, toda uma ordem, a da sociedade burguesa. Assim, conduzido a seu auge, o jogo se suprime a si próprio: **revela então o que tinha por função mascarar. O teatro era uma fuga diante da realidade: por um retorno radical, torna-se revelação desta mesma realidade.** E portanto o que importa não é tanto mostrar que os burgueses são ladrões mas sim estabelecer uma evidência: **o jogo de assaltantes e de burgueses, que é a "Ópera", supõe uma sociedade onde cada um só pode se conduzir como assaltante ou como burguês, salvo se romper totalmente com ela. O que a providencial chegada do Arauto do Rei apela é claramente a uma transformação radical de nossa sociedade e de nosso teatro.** O estudo de Dort é

de uma extraordinária lucidez e provavelmente ninguém melhor que ele soube desvendar o significado desta obra: concluindo que as últimas palavras da **Ópera** falam num **universo de condenados** e que aí está nossa verdadeira realidade, afirma: **Cabe a nós compreendê-la e se possível transformá-la. Semelhante tarefa não cabe ao teatro. Que ele se contente, por seus próprios meios em nos afirmar a necessidade: já será muito. Acentuando ao máximo a ilusão, a "Ópera de Três Vinténs" constitui, hoje, um chamado à realidade.**

II

Brecht afirma que o bandido Macheath deve ser representado pelo ator como um burguês: **a admiração que a burguesia sente pelos bandidos se explica a partir de uma crença errônea: o bandido não é um burguês. É um erro que nasce de outro erro anterior: um burguês não é um bandido. Não existe então nenhuma diferença? Sim: um bandido às vezes não é covarde.**

Brecht partiu de Gay, mas adicionou também versos de Villon e também Kipling. Acusado pelo crítico Alfred Kerr de ter utilizado, sem citar fontes, a tradução de K. L. Ammer dos poemas de Villon, Brecht desculpou-se, ironicamente, alegando **a minha negligência fundamental em matéria de propriedade literária.** Explodiram protestos. Um jornal publicou um poema de Brecht com o nome de outro autor e afirmou que apesar da **negligência fundamental** ele não deixava de reclamar seus direitos autorais... O escândalo aumentou a publicidade em torno da peça. E também em torno de Villon: a tradução de Ammer (editada em 1908) foi novamente publicada, desta vez com um poema-prefácio escrito pelo próprio Brecht... Kurt Tucholsky também escreveu um poema-piada a respeito do autor da **Ópera:**

Quem escreveu essa peça?
Foi Bertolt Brecht.
Sim, mas quem escreveu essa peça?

Fredric Ewen afirma que Brecht poderia ter se defendido com versos do próprio Kipling: **Quando Homero tocava sua lira / Escutava os homens cantar sobre a terra e sobre o mar / E o que acreditava que poderia lhe servir / Ele apanhava para si — assim como eu.**

Para Kurt Weill a **Ópera** é o princípio de um novo gênero de espetáculo. Em toda a Europa os músicos jovens realizam tentativas para conferir um novo sentido à música, sobretudo em suas relações com o espetáculo. Weill (aluno de Ferrucio Busoni) afirma que numa época de crescente sofisticação o jazz parecia ser o modo de expressão artística mais sadio e em virtude de suas origens populares havia se tornado imediatamente uma música popular internacional, exercendo vasta influência sobre os novos compositores. Brecht afirma que neste espetáculo conseguiu uma primeira utilização da música de cena numa perspectiva moderna. Não tinha afinidades com o Schoenberg de **Pierrot Lunaire** nem com o Alban Berg de **Wozzeck.** Mas se interessava pelas experiências de Stravinski em **História de um Soldado,** de Milhaud **em Le Boef sur le toit** de Cocteau ou em **A Criação do Mundo,** de Gershwin em **Rapsódia Azul** (1924) e de Ernst Krenek em **Jonny Spielt Auf** (1927). Numa época em que se desenvolvem pesquisas como a **Gebrauchmusik** (música utilitária ou funcional) ou a **Gemeinschaftsmusik** (música comunitária; um de seus defensores é Hindemith), Weill e Brecht estão voltados para as possibilidades de utilização da música em termos políticos. A música na **Ópera** é usada com um sentido crítico. Juntos, Weill e Brecht discutem a dialética de uma obra musical. Nas notas que escreve sobre o texto e o espetáculo, Brecht afirma que o ator deve sempre mostrar que está mostrando. Quando canta fazer o papel de alguém que canta. Brecht divide a ação em três momentos: a dicção natural, a declamação e o canto. Afirma que o ator pode falar contra a música, buscando explorar justamente a relação entre a letra e a melodia desencontrados. Quando entra realmente no ritmo e na melodia, este instante deve ser um acontecimento. A partitura musical da **Ópera** é uma mistura de marchas militares, hinos luteranos, jazz, canções sentimentais, paródia de tango e da ópera tradicional.

Dort definiu ainda a peça como uma armadilha. O espectador vai atraído por todos os ingredientes que sonha ver no palco e cai na armadilha. Os recursos do melodrama e do musical burguês são maquiavelicamente utilizados contra a burguesia. Não somente o texto é irreverente. A própria estrutura da obra já se constitui numa arma. O espetáculo começa com um cantor de rua, cantando a balada de "Mackie Messer" (sem dúvida a mais conhecida de todas as músicas de Brecht; chegou a ser gravada por Louis Armstrong e Bing Crosby). Peachum dedica-se a explorar a cari-

dade inventando mendigos e mutilados. Descobre que sua filha se casou com um bandido e o denuncia à polícia. Macheath é detido por traição de Jenny, dona de um bordel que ele visita regularmente todas as sextas-feiras, burguesmente pontual. Preso, escapa graças a Lucy, uma de suas conquistas. É novamente preso e desta vez nem mesmo sua amizade com o chefe de polícia Brown (foram colegas na legião estrangeira) consegue salvá-lo da forca. Mas no momento em que a sentença vai ser executada, aparece, montado num cavalo branco, um arauto do rei trazendo perdão para o herói (e também um título de nobreza e uma pensão de dez mil libras): Brecht sarcasticamente devolve ao público um **happy end** cínico e revelador. Pouco antes de ser levado à forca, Macheath já havia afirmado que pertence a uma espécie, a dos pequenos artesãos, que está em vias de ser extinta, pois está sendo gradativamente substituída por grandes empresas: é ao mesmo tempo a história do crime e a história do capitalismo (isto é, também a história do crime). E exemplifica:

O que é assalto a um banco, comparado com a fundação de um banco?
O que significa matar um homem, comparado com contratá-lo para um trabalho assalariado?

Ewen afirma que na **Ópera** co-existem dois Brechts: o nihilista iconoclasta, saído da selva das cidades, e o aprendiz de marxismo, que se esforça por estabelecer paralelo entre traições menores, a delinqüência das camadas mais baixas da população e a iniqüidade, a corrupção, aparentemente mais respeitável, mas mais profunda, das camadas superiores. Para Chiarini o texto marca uma fase intermediária na evolução poética do autor. Seu grande êxito deve-se sobretudo às famosas canções, rapidamente difundidas em todo o mundo (existe um disco, com músicas da **Ópera**, gravado inclusive pelo próprio Brecht). Mas Brecht já está senhor dos instrumentos de ficção cênica, ao ponto de poder utilizá-los com um sentido irônico e parodístico. A peça afirma com insistência (e frases assim não se esquecem facilmente, diria ele mais tarde a Schumacher): **Primeiro vem a comida, depois vem a moral!**

III

Mas o tema não se esgota na peça: em 1930 uma empresa produtora de cinema se interessou pela filmagem do grande sucesso teatral e Brecht escreveu um roteiro, intitulado **O Tumor** (o filme seria realizado em 1931 apesar das discordâncias de Brecht, que chegou a processar os produtores; o processo foi vencido e Brecht escreveu um ensaio sobre o significado da produção intelectual frente à indústria e a divulgação cinematográfica, intitulado **O Processo de Três Vinténs — Uma Experiência Sociológica);** e quase que como resposta ao filme, escreveu ainda o extraordinário **Romance de Três Vinténs,** editado pela primeira vez em Amsterdam em 1934. Paolo Chiarini acentua, com razão, que as formulações teóricas e a produção criadora de Brecht devem ser compreendidas como dois termos de um mesmo problema, dois objetivos de um mesmo ato **que não devem ser separados, se não se quiser perder a possibilidade de compreender a ambos.** Neste sentido as elucidatórias **Notas Sobre a "Ópera de Três Vinténs"** são um documento teórico imprescindível.

Partem da necessidade de formular uma nova função ao teatro. Fazer com que o público veja seus desejos criticados no mesmo momento em que, procurando saciá-los, os vê realizados no palco: vê-se, portanto, não como sujeito mas como objeto. A engrenagem teatral, entretanto, resiste e tem meios de não se deixar modificar: altera a obra dramática, para assimilá-la, exceção dos casos em que a tolice da obra condena-a à aniquilação. Mas devido às causas econômicas, existe uma primazia absoluta do teatro sobre a literatura dramática. Uma série de reformas precisam ser feitas para "literalizar" (acrescentar aos elementos formais, a figuração de acontecimentos) o teatro: uma delas é a introdução de telas sobre as quais são projetados títulos — o ator, inclusive, é obrigado a usar um novo estilo de representação (o estilo épico) já que os acontecimentos estão previamente anunciados e portanto despojados do fator surpresa. O espectador não deve ser envolvido pela ação ilusória e deve exercitar-se para uma visão mais complexa. A nova dramaturgia recusa a concepção habitual de lançar o espectador dentro de um dinamismo linear que o impede de examinar um fato sob todos os seus aspectos. Brecht insiste em que é mais importante a reflexão sobre o curso da ação do que dentro do curso da ação. Cita inúmeros exemplos do texto: o crime de Peachum não é o do velho avarento, mas fruto de sua visão de mundo, que considera a pobreza como mercadoria, confirmando, assim, o "espírito da época". Todos os personagens precisam ser analisados no sentido de evidenciarem verdades que precisam ser mostradas ao público. Macheath, por

exemplo, tem profunda aversão pelo derramamento de sangue, a não ser quando é necessário para a conclusão de seus negócios. E não mantém boas relações com os guardiães da ordem por motivos de segurança pessoal: seu senso prático lhe diz que sua segurança e a segurança da sociedade estão estreitamente ligadas. Freqüenta o prostíbulo com pontualidade: o objetivo de sua vida eminentemente burguesa é manter e desenvolver os hábitos. Em Brown não co-existem duas personalidades distintas, homem privado e funcionário. Não é uma dualidade que tem que enfrentar para viver: ao contrário, este conflito ajuda-o a viver. A própria sociedade vive o mesmo conflito.

Brecht discute o significado do trabalho do ator, tanto para os personagens centrais como para os secundários: o mendigo que escolhe a perna de madeira mais eficaz e confortável deve encontrar um intérprete disposto a representar a cena de tal forma que o público queira voltar ao teatro só para revê-la. A evolução dos acontecimentos, nesta dramaturgia materialista, indiferente aos investimentos emocionais do espectador, não precisa forçosamente ter uma linha reta: pode ser até mesmo em saltos. Acentua Brecht: **hoje quando consideramos o homem como "um conjunto de todas as condições sociais" a forma épica é a única capaz de fornecer à arte dramática a matéria para uma representação total do universo.**

IV

Para a adaptação da peça ao cinema, Brecht cercou-se de todos os cuidados: assinou um contrato que lhe assegurava o direito de co-decisão em relação ao roteiro final. Ficou acertado, entre outros detalhes, que Brecht apresentaria o texto básico da adaptação, contaria com colaboração de Neher e Slatan Dudow, enquanto Lania, junto com Brecht, ficaria responsável pela fidelidade do filme ao estilo e ao conteúdo do original. Mas a Nero-Filmes não aceitou o projeto de Brecht, acusando-o de querer introduzir no original (e assim afastando-o da produção) **uma tendência política militante.** Efetivamente Brecht radicaliza as propostas da peça: Macheath passa de bandido a banqueiro; o capitalismo é desmascarado; o tema central é a luta de classes; o sarcasmo se acentua numa parábola agressiva, abertamente marxista, cínica e impiedosa. Brecht (que deveria receber 14 mil marcos pelo roteiro) processa os produtores (que procuram um acordo pagando 25 mil marcos, ele recusa). Toda a imprensa se pronuncia num debate que se transforma numa análise do significado da arte na sociedade capitalista, assim como denúncia de uma censura econômica determinante nos caminhos da cultura alemã.

Brecht afirma que o processo tinha por objetivo mostrar a impossibilidade de colaboração com a indústria cinematográfica, mesmo quando os contratos estabeleciam garantias: **este objetivo foi atingido quando perdi o meu processo. Este processo atestou claramente, para todos os que sabem ver, os defeitos da indústria cinematográfica e os defeitos da jurisprudência.** Brecht defende o cinema como mercadoria, mas questiona seu significado enquanto os meios de produção estiveram nas mãos de empresas particulares. Discute conteúdo e forma, cita Marx quando escreve que a forma só possui valor enquanto forma de um conteúdo. Discute a própria cultura cinematográfica: **enquanto não se critica a função social do cinema toda crítica cinematográfica não passa de uma crítica de sintomas, e ela mesma possui apenas um caráter sintomático. Esgota-se em questões de gosto e permanece prisioneira de preconceitos de classe. Não enxerga que o gosto é uma mercadoria ou então a arma de uma classe particular.** Analisando a arte enquanto produção, lança os fundamentos de uma verdadeira sociologia da arte. E sua colocação está bastante próxima do que Walter Benjamin expõe em seu célebre ensaio **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução.**

As audiências do processo se realizam em 17 e 20 de outubro de 1930. Sobre a questão do direito autoral, Brecht contrapõe a defesa do **direito do público** (por suas declarações a respeito do plágio no caso de Villon, foi mencionado seu desprezo pela propriedade literária) que deve exigir que lhe mostrem na versão filmada que seja fiel às intenções do autor e não uma produção de qualidade inferior, que abusaria do nome de uma obra literária famosa e respeitada. Na verdade Brecht é bastante hábil: não recorre em segunda instância. Gosta de ter perdido o processo, recebe 16 mil marcos de indenização e pagamento autoral. Sai mártir e enriquecido... Weill, que também processou a Nero-Filmes, ao contrário, venceu e suprimiu as modificações impostas, conseguindo supervisionar a música do filme.

Dirigido por Pabst, um dos mais expressivos realizadores do cinema alemão, o filme é um grande êxito. E chega a manter certa coerência política (inclusive Macheath salva-se, no final, por ter assumido a direção

de um banco, tornando-se assim "acima de qualquer suspeita") mas ameniza bastante a violência das propostas de Brecht. Os principais intérpretes são atores que costumavam trabalhar com Brecht, como Ernst Busch, Carola Neher, Lotte Lenya, Rudolf Forster, Reinhold Schunzel. O roteiro está assinado por Laszlo Wajda, Leo Lania e Bela Balasz.

A polêmica continua após a estréia da película: Ihering, por exemplo, ataca o cenarista comunista Balasz por ter compactuado com os produtores contra o autor; Balasz defende-se afirmando que seu trabalho visava preservar o sentido político do original. Mas um jornal de direita afirma que o filme parecia um conto de fadas, narrado com tanta elegância que o espectador esquece completamente as intenções do autor, fixando-se exclusivamente na extraordinária beleza da forma... Depois da morte de Brecht a **Ópera** voltaria a ser filmada na República Federal Alemã.

V

O Romance de Três Vinténs guarda os mesmos personagens da **Ópera**, mas não retoma a ação da peça para desenvolvê-la de forma narrativa: é novo inclusive como proposta — passaram-se alguns anos entre a peça e o romance. Brecht estudou o marxismo. E seu romance, que Peter Demetz definiu como exercício de realismo socialista, possui um vigor político extraordinário. Seu tema é a economia na sociedade capitalista, os métodos criminosos empregados pelos grandes capitalistas, que em nada diferem dos métodos criminosos empregados pelos ladrões e assassinos. Como bem notou Walter Benjamin, **O Romance de Três Vinténs** é um romance policial: só que neste caso não existe oposição, mas sim cooperação e mesmo proteção, entre a justiça burguesa e o crime. Brecht conserva assim as técnicas do gênero, mas altera fundamentalmente os elementos em jogo. Comparando o romance policial de Brecht com o romance policial de Dostoiewski, Benjamim afirma que o segundo estava interessado em psicologia e fazia assim aparecer o aspecto criminal que existe no homem, enquanto que Brecht, interessado em política, faz aparecer os aspectos criminais que existem nos negócios e nas relações comerciais. Marx está por trás desta grande sátira, escrita com inteligência e lucidez. Nos anos que se passaram entre a peça e o romance, Brecht amadureceu: sua visão da sociedade capitalista é agora a visão de um homem engravidado pela filosofia marxista. O romance não se detém nunca na análise psicológica dos personagens nem na narrativa de situações ou ações. O tema, discutido em cada página, vivido intensamente pelos personagens, centro de todas as ações, origem de todas as decisões, é a economia capitalista, desmistificada, violentamente, exposta a nu em sua essência: uma economia fundamentada no crime. Não somente no roubo e na trapaça, mas também no assassinato. E legalmente amparada. As relações de produção constituem a estrutura econômica da sociedade, a base sobre a qual se organizam a super estrutura política e a jurídica: a esta organização correspondem determinadas formas de consciência social.

Brecht coloca a sociedade capitalista inglesa como paradigma, num momento de crise econômica e social: a guerra dos Böers. Os capitalistas se degladiam entre eles, o mais forte vencerá. E para vencer todos os métodos são lícitos: é necessário sobretudo explorar e oprimir o povo, pois o êxito de alguns só pode acarretar o sofrimento e a ruína de outros. Somente os que cometem grandes crimes podem cometer pequenos crimes. Macheath, no romance, é sobretudo um homem de negócios: mesmo sendo preso, dirige suas empresas e seu banco a partir de sua confortável cela. São dois homens numa batalha dilacerante: Macheath e Peachum. Entre ambos, que só se encontram no final do romance, para o "happy end", aqui não um mensageiro do rei que surge em seu cavalo (quem morre no final é o ex-soldado e mendigo Fewkoombey, um personagem novo, introduzido por Brecht no romance, e que, aliás, se torna o personagem central do romance: o livro começa e acaba com Fewkoombey; e durante toda a ação do romance, sua presença é decisiva), mas um **gentlemen's agreement**. Existe uma guerra agressiva, e no meio dos dois está Polly, filha de Peachum e esposa de Macheath: um objeto, uma mercadoria que ambos utilizam em proveito próprio, segundo as circunstâncias.

Para Peachum a violência é a continuação de um mesmo negócio, através de outros meios: **quando os homens de negócio esgotam seus recursos, chega a vez do soldado. É verdade que, geralmente, na vida comercial, empregamos outros métodos, mais pacíficos. O que quer dizer que, hoje em dia, para obtermos o que pretendemos, podemos dispor de outros meios que não sejam uma navalha bem manejada. Mas infelizmente sempre existem exceções.**

O grande inimigo são os pobres. Mas o sistema não pode viver sem eles: precisa, além de oprimi-los,

utilizá-los. Inclusive uns contra os outros. Peachum usa sua massa de mendigos em inúmeros momentos, inclusive para criar agitação social, quando necessária para provocar uma ação repressiva.

Macheath se auto-define com lemas como **o homem fraco morre, o homem forte combate.** Tem consciência (na estrutura fascinante do romance, os personagens, com freqüência, como que se distanciam de si mesmos e refletem sobre o significado de suas ações) que somente gente como ele chega ao poder, na estrutura social em que vive: mas se uma vez atingida esta posição, o homem não a mantém, não tarda em ser derrotado: **Uma coisa é certa: os preços não devem permanecer tão baixos como estão atualmente. Termino com o provérbio: Para frente, sempre! "Per aspera ad astra!" e, Nunca olhar para trás!**

Com o **Romance de Três Vinténs** Brecht supera a peça que deu origem ao livro e atinge um dos momentos mais altos da literatura alemã contemporânea. Seu livro é ainda um exemplo de romance político. Este romance, em seu significado mais evidente, é um exemplo poucas vezes igualado de **realismo** e de **defesa do socialismo.** Representa para a obra de Brecht o que **O Capital** representa para a obra de Marx.

O DINHEIRO É O CENTRO DO MAL

I

No dia primeiro de maio de 1929, Brecht assiste, de uma janela da casa de Sternberg, uma manifestação operária dissolvida a tiros pela polícia. **Ele empalideceu,** diz Sternberg. Foi uma experiência que Brecht nunca esqueceu.

O sucesso da **Ópera** deu origem a nova experiência em musical: **Happy End** (texto que Brecht sempre omitiu de suas obras completas; apesar da extraordinária força e beleza da música de Kurt Weill, foi um fracasso; e no elenco estavam intérpretes como Helene Weigel, Peter Lorre, Oskar Homolka, Carola Nehèr e Kurt Gerron). Foi escrito com Elisabeth Hauptmann, e falsamente apresentado como baseado numa novela norte-americana escrita por uma tal de Dorothy Lane, supostamente publicada num jornal de St. Louis). A ação se passa em Chicago: é a história de uma jovem que dedica sua vida ao combate ao pecado, pertencendo ao Exército da Salvação; e de um bandido que ela procura levar ao caminho de Deus; numa taverna ela bebe para obter confiança dos bandidos e acaba cantando uma canção provocante e sensual; por uma série de incidentes o bandido é expulso de seu bando e ela do Exército da Salvação; no final o bando e os moralistas se unem para organizar um banco. Algumas das mais célebres canções de Brecht pertencem a **Happy End** (Canção dos Marinheiros, Surabaya Johnny, Canção de Bilbao, etc.). O tema antecede **Santa Joana dos Matadouros.** A estréia foi em setembro de 1929; em outubro explode o **krach** na bolsa de Wall Street, uma grande crise econômica se abate sobre o mundo capitalista internacional. Na Alemanha a situação social é das mais graves. Os nacional-socialistas ganham mais cadeiras no parlamento. Seis milhões de desempregados, greves e revoltas. A degradação da República de Weimar e da social-democracia. É ainda desta época um dos contos mais curiosos de Brecht: **Uma Mudança de Fisionomia**

(o título não é de Brecht; foi colocado pelos organizadores da edição alemã; muitas das narrativas de Brecht foram encontradas sem títulos) — relato de um negociante que prospera em seus negócios, torna-se um grande industrial, vai para uma importante reunião com grandes financeiras, para providenciar a compra de minas de estanho no México e percebe que, pouco a pouco, as pessoas olham para ele de maneira estranha, se afastam e terminam indo embora, o que o faz regressar imediatamente à sua casa: **No espelho, na frente dele, apareceu a figura de um tigre. Ele tinha mudado de fisionomia! Tinha o rosto de um tigre!**

Escreve muita poesia nestes anos. Publica, inclusive, o **Manual para o Habitante das Cidades,** onde mostra a cidade como uma selva onde predomina a brutalidade, os homens estão isolados, numa batalha cotidiana entre si. São poemas magníficos seguidos de mais 22 poemas sobre o mesmo tema, o último propondo a paralisação do trabalho em todo o universo para uma homenagem ao "operário desconhecido". O tema político volta abertamente em dois excelentes poemas da época: no primeiro os bolchevistas descobrem, no verão de 1917, o local onde o povo está realmente representado — a cantina; no segundo os tecelões de Kujan-Bulak homenageiam Lênin, não comprando bustos ou placas comemorativas, mas executando, com o dinheiro recolhido na população, um serviço para o bem da coletividade: **eles tinham compreendido Lênin.**

Ainda em 1929 uma rádio de Baden-Baden transmite uma nova experiência musical de Kurt Weill, com poemas de Brecht: **Requiem de Berlim.** Brech planeja ainda duas peças inacabadas: **Nada Sai do Nada** e **A Queda do Egoísta Johann Fatzer.** Fragmento da primeira é o poema **Ainda e sempre, nas novas lutas...,** mostrando um homem que combate esgotado, vendo cair os amigos, que tendo partido ao combate com milhares de outros. não encontra o que comer — **Ao ponto que não lhe resta / Outra coisa senão esperar / Ainda uma vez mais / Recomeçar e juntar / As suas antigas derrotas / Uma nova derrota.** A segunda peça chegou a ser anunciada por Piscator para a temporada 1929/30. Restam fragmentos. Parece que seria uma contrapartida de **Tambores na Noite,** história de um individualista que se transforma em ser social: Johann Fatzer e três companheiros de guerra, desertam no fim do conflito e ele erra pela cidade de Muhlheim em busca de provisões para ele e para os outros, procurando também sinais de descontentamento e revolta, mas mesmo as mulheres que fazem fila para comprar pão o tratam

como alarmista e provocador. Um coral deixa entender que Fatzer terminará por se juntar novamente à comunidade e assim procurar mudar a ordem social. A canção mais conhecida da peça afirma: **A injustiça é humana, mas muito mais humano é o combate contra a injustiça.** Brecht começa a formular o humanismo da revolta.

II

A **songspiel** intitulada **Mahagonny** (também conhecida como **O Pequeno Mahagonny)** foi apresentada em 17 de julho de 1927: durava 45 minutos e reunia 30 instrumentistas. Somente música (eis poemas dos **Sermões Domésticos,** cinco com música original de Brecht revisada por Weill, o sexto com música de Weill, que compôs também os intermédios musicais): os atores carregavam, como homens-sanduíches, cartazes satíricos que denunciavam o capitalismo. Em 1928 (ano em que Hitler publica em grande tiragem seu **Mein Kampf)** Brecht transforma a cantata em "libreto" de ópera (a **Ópera de Três Vinténs** na verdade não era uma ópera, no sentido rigoroso da palavra, mas uma peça falada, com canções e intermezos musicais), com o título de **Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny.** Ewen informa que desde 1923 Brecht costumava chamar Berlim de "Mahagonny", para ele símbolo de uma utopia de filisteus, um país transformado num imenso cabaré, com pequenos burgueses e cínicos imbecis mergulhados na anarquia e no álcool. Prevendo a ascensão do nazismo ele costumava dizer: **Se Mahagonny vier, eu vou embora.**

A estréia, em Leipzig em 1930, foi um grande escândalo. Brecht afirma que o que mais ofendeu o público foi a cena em que um personagem, num concurso de comida, morre empanturrado, acusação violenta ao público em plena crise econômica do capitalismo, época em que muitos trabalhadores e desempregados morrem por não ter o que comer. A **Ópera de Três Vinténs** era uma pequena peça com baladas populares, **Mahagonny** é uma ópera que estréia num teatro lírico: a burguesia não imaginava ser atacada justamente num teatro lírico, um de seus templos sagrados. É justamente a ópera burguesa, que identifica com o modelo típico da ópera wagneriana, que Brecht deseja contestar e ridicularizar. Segundo ele Mahagonny é uma ópera "culinária", com os ingredientes que convêm ao gênero, mas utilizada com uma função social precisa: coloca em questão seu

próprio caráter culinário e se refere à sociedade que tem necessidade de tais óperas, atacando a ambas: **ela ainda está, por assim dizer, sentada no velho galho, mas (por distração ou remorso) começa, pelo menos a serrá-lo devagarinho.** Esta é a última peça em que Brecht ainda se deixa levar pelo descontrolado vigor juvenil, pela liberdade poética, a última em que procura contestar o teatro burguês utilizando as armas que este mesmo teatro fornece. A seguinte fase de sua dramaturgia será o total rompimento (o público burguês já não o aceita, com **Mahagonny:** sua agressão é direta, provocativa): será um teatro político, didático, dirigido a operários, com o objetivo claro de subversão, agitação e conscientização. Em suas primeiras obras Brecht mostrou o homem como lobo do homem num combate sem tréguas para satisfazer seus apetites; nesta fase de transição, o homem luta pela sobrevivência, vive em torno da necessidade e do significado do dinheiro, preso a condições sociais cada vez mais nítidas. Ninguém se ilude: Mahagonny é Berlim. Ou New York também. Mahagonny é o caos do mundo capitalista internacional. Ewen refere-se à peça como uma missa-negra capitalista. Quando o espetáculo é apresentado em Berlim, em 1931, as metáforas se tornam ainda mais evidentes, pois a situação sócio-política se agravou: o palco mostrava o que acontecia na sociedade. A direita está militarizada, os financistas e grandes industriais sustentam abertamente o nacional-socialismo. A esquerda está dividida e incapaz de organizar uma frente comum, assim como é impossível a compreensão mútua entre socialistas e comunistas: a classe operária assiste impotente a uma série de crises parlamentares, enquanto Hindenburg e Bruning, para governarem, recorrem cada vez mais a decretos. Diz um personagem de Mahagonny: **Você não pode nos arrastar ao inferno nem mesmo nos puxando pelo cabelos: no inferno nós já estamos há muito tempo.**

III

Mahagonny é uma cidade-armadilha fundada por bandidos (entre eles Leocadia Begbick, que apareceu em **Um Homem é um Homem**) que estão fugindo da lei e resolvem organizar um paraíso de prazer, para explorarem os que se dirigem ao Oeste em busca do ouro e para atrairem os homens ricos que não mais suportam as grandes cidades. É mais fácil extrair ouro dos homens do que dos rios e das montanhas, diz um

personagem. Mas Mahagonny tem suas leis, seus "é proibido": nada acontece, o tédio domina, os que vieram começam a abandonar a cidade. Um cartaz anuncia que todas as empresas passam por grandes crises. Entre os recém-chegados estão trabalhadores que vieram do Alasca, entre eles o lenhador Paul Ackermann (numa primeira versão os personagens tinham nomes tipicamente norte-americanos: Ackermann, por exemplo, chamava-se Jimmy Mahoney). Mas Mahagonny encontra a salvação: um feroz ciclone dirige-se em direção da cidade, arrasando tudo por onde passa. Na hora exata desvia seu percurso, deixa a cidade intacta. A liberdade absoluta e avassaladora do ciclone (e também a ameaça de um fim eminente e definitivo) são a descoberta de uma nova moral, enunciada por Ackermann: **tudo é permitido!** Ele faz suas as palavras do poema **Contra a Sedução:** a vida é curta, todos morrerão como animais, não há nada depois da morte; é preciso aproveitar o instante até o fim. Acabou-se tudo que existia de restritivo: os homens são mais poderosos que os ciclones. Ackermann anuncia novas regras para uma idade de ouro desenfreada, para uma anarquia total:

Primeiramente encher a pança
Em segundo lugar fazer o amor
O boxe vem em seguida
Enfim, beber; esta é a lei.

Assim um personagem morre de tanto comer, o amor é um comércio, o boxe arruína os apostadores e mata um dos lutadores e o próprio Ackermann é preso por não ter pago o uísque que bebeu e fez outros beberem. É julgado e condenado, sem que ninguém o defenda: não tem dinheiro. É este o maior crime que se pode cometer sobre a terra, o único imperdoável. Antes de morrer, Ackermann confessa: **quando eu vim para esta cidade comprar o prazer com o meu dinheiro, assinei minha sentença de morte.** A cena da execução de Ackermann começa com um cartaz dirigido ao público: **sem dúvida muitos espectadores vão lamentar ter que assistir a cena que segue, a execução de Paul Ackermann. Mas tenho certeza de que mesmo estes espectadores não saldariam sua dívida. Tal é, em nossos dias, o significado do dinheiro.** Brecht agora localiza com precisão e clareza o centro do mal. Está próximo das teorias marxistas da alienação das relações humanas ao dinheiro, provocadas pela produção capitalista. No final Mahagonny está ardendo. A

cidade está sendo destruída por suas próprias contradições. A morte do personagem é a morte da cidade (e Paul é um trabalhador — Brecht justamente condena e responsabiliza não somente os poderosos mas também os que aceitam a exploração, os que não se revoltam, os que se submetem, mais culpados que criminosos comuns; esta culpabilidade é que importa, do ponto de vista do realismo histórico): reina a confusão absoluta e os personagens desfilam com cartazes: **Pela Vida Cada Vez Mais Cara, Todos Contra Todos, Pela Manutenção do Caos em Nossa Cidade, Para que Dure a Idade do Ouro, Pelo Amor, Pela Liberdade dos Ricos, Pela Propriedade, Pela Desordem Natural das Coisas, Pela Coragem Contra os Fracos, Pela Vulgaridade Eterna, Pela Glória dos Assassinos,** etc. Os cortejos se misturam, alguns cantam dois dos temas básicos da peça:

Oh, moon of Alabama,
We now must say good-bye
We' ve lost our good old Mamma
And must have dollars
Oh, you know why.

e

Cada um se deita como faz a cama
Ninguém ajuda a ninguém
Se alguém deve se salvar, vou ser eu!
Se alguém deve morrer, será você!

No final todos juntos afirmam:

Não podemos ajudar um homem morto
Não podemos ajudar nem a nós, nem a vocês, nem a ninguém.

Mahagonny é o retrato do caos e da agonia do mundo capitalista. A estrutura da peça já inclui recursos típicos da dramaturgia brechtiana, como a utilização do julgamento em cena (seria depois usada em quase todas suas peças; Brecht sempre teve um fascínio especial por tribunais e diversas vezes pensou encenar processos, ou transmiti-los pela rádio), a representação dentro da representação, o boxe em cena, o momento em que Ackermann tem seu sonho de evasão de Mahagonny, construindo um barco imaginário, navegando águas imaginárias, enfrentando tempestades (que antecede claramente a célebre cena do monte Haltema em **O Senhor Puntila e Seu Criado Matti**). São sobretudo momentos de espetáculo dentro do espetáculo. Trazendo para a cena a relação palco-platéia, procurando utilizá-la para esclarecer comportamentos preciosos. E o tema do final, **ninguém ajuda a ninguém,** será a problemática central de seu teatro político-didático: como é possível ajudar o homem.

IV

As **Notas sobre "Mahagonny"** são, até então, o documento teórico mais importante de Brecht. Estabelece inclusive a célebre comparação/distinção entre a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro:

A FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO

É ação,
Faz participar o espectador na ação,
Consome-lhe a atividade,
Desperta-lhe sentimentos.
Vivência.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.
Sugestão.
Os sentimentos são conservados tais como são.
O espectador está no interior da ação, participa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.
O homem imutável.
Interesse apaixonado pelo desenlace.
Uma cena em função da outra.
Progressão.
Desenvolvimento linear.
Evolução contínua.
O homem como um dado fixo.
O pensamento determina o ser.
Sentimento.

A FORMA ÉPICA DO TEATRO

É narração,
Faz do espectador um observador — mas
Desperta-lhe a consciência crítica,
Exige-lhe decisões.
Visão do mundo.
O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Argumento.
Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está de frente, analisa.
O homem é objeto de uma análise.

O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Cada cena para si.
Construção articulada.
Desenvolvimento retilíneo.
Saltos.
O homem como uma realidade em processo.
O ser social determina o pensamento.
Razão.

Este esquema não apresenta oposição absoluta, mas simplesmente variações de matiz. Assim, dentro de uma representação destinada a informar o público, podemos fazer apelo à sugestão efetiva quanto à persuasão puramente racional. (Nota de Brecht).

Esquematiza também as modificações no terreno da música: na **Ópera Dramática — A música está a serviço, intensifica o texto, impõe o texto, ilustra, pinta a situação psicológica;** na **Ópera Épica — A música comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição, revela um comportamento.**

Insiste em que os personagens são os narradores dos costumes, e o texto não deve ser sentimental ou moralizante. Mas mostrar a moral e a sentimentalidade. Assim a palavra escrita nos títulos é fundamental: lendo os títulos o espectador assume uma atitude mais cômoda em relação à obra. Elogia as projeções de Caspar Neher, que constituem elemento tão autônomo como o texto e a música: **constituem seu material plástico concreto,** assumem uma posição crítica em relação ao que acontece em cena.

Nas **Notas sobre "Mahagonny"** Brecht não se detém, entretanto, na análise dos problemas mais imediatos, colocados pela peça, mas desenvolve de forma mais ampla sua concepção de arte no mundo capitalista. Afirma que há muito tempo as grandes engrenagens do teatro, da ópera ou do jornalismo, orientam e decidem tudo a respeito das criações artísticas. Os intelectuais e artistas são ingênuos que ainda mantêm a ilusão de que todo o comércio da engrenagem pretende a valorização de seus trabalhos, quando acontece o contrário: **convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra eles e portanto contra sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial.** Assim, reforma-se a obra de arte para adaptá-la à engrenagem, nunca o contrário. E, acentua Brecht, a engrenagem é determinada pela ordem social: portanto só é bom o que contribui para a manutenção da ordem estabelecida. Uma inovação que não ameace a função social da engrenagem da burguesia decadente (esta função é ser um divertimento vesperal) pode ser acolhida, pois a sociedade absorve, por meio da engrenagem, apenas o que necessita para sua perpetuação. Portanto só é permitida uma "inovação" capaz de levar a uma renovação. Nunca a uma transformação da sociedade — seja ela boa ou má. Mas Brecht não faz esta denúncia apenas para situar a localização do artista e do intelectual dentro do esquema social. Afirma mesmo que a liberdade de criação limitada é um fato progressista, o indivíduo encontra-se cada vez mais implicado nos acontecimentos que transformam o mundo, não pode apenas se exprimir, é solicitado a resolver problemas de ordem geral e é colocado em condições de fazê-lo. Mas o vício, afirma, **reside no fato das engrenagens não pertenceram à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de uma verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado.**

BIBLIOTECA 22410

LUTA PELO PÃO-NOSSO-DE-CADA-DIA

I

Brecht escreveu fragmentos de **A Padaria** (também conhecida com **O Comércio do Pão**) nos anos 1929-1930. Seu tema é a luta de classes num momento especialmente trágico na sociedade alemã: o número de desempregados cresce vertiginosamente. Em 1931 atingirá a assustadora cifra de 4.765.000 homens sem trabalho. Miséria e fome se abatem sobre a classe operária, enquanto os patrões procuram se recuperar da crise econômica recente. Os fragmentos que restam de **A Padaria** (cenas, diálogos, canções, versos e notas que definem com nitidez uma proposta de trabalho rigorosa) mostram os desempregados na dolorosa busca de trabalho, na inútil procura do pão-nosso-de-cada-dia, sem trabalho e sem moradia. É uma denúncia, escrita com humor e violência, lucidez e precisão, da injustiça de uma sociedade dividida em exploradores e explorados. E uma reflexão política vigorosa, onde tudo é dito com todas as letras, sem metáforas, sem subterfúgios. Brecht mostra comportamentos que definem opções difíceis numa sobrevivência cotidiana cada vez mais sombria. A peça teria sido inspirada por um artigo de jornal, que contava uma injustiça cometida contra uma viúva indigente. Algumas variações em nomes de personagens parece indicar que, mais uma vez, Brecht pensou em situar a ação nos Estados Unidos. O texto foi reestruturado, organizado, segundo a proposta de Brecht, guardando inclusive seu fascinante aspecto de obra não concluída, necessária e especificamente fragmentária, graças a um minucioso trabalho, inteligente e sensível, de dois jovens encenadores do **Berliner Ensemble** (o espetáculo estreou em 13 de abril de 1967): Manfred Karge e Matthias Langhoff. O estudo dos fragmentos de cenas e de diálogos revela alguma coisa do processo de trabalho de Brecht. Alguns momentos são escritos duas ou três vezes, sempre com alterações pequenas, mas significativas. Certas notas evidenciam indecisões em pontos fundamentais da obra.

Por exemplo o documento número 1353/80 afirma: **a viúva Niobe Queck morre transfigurada nos braços do Exército da Salvação.** Karge e Langhoff escolheram a última solução como final do personagem.

II

Os personagens centrais da peça são os que formam o coro de desempregados. No prólogo afirmam abertamente: **Vocês, que acabaram de comer, permitam que falemos de nossa constante luta para conseguir comida! E bem que nos daríamos por satisfeitos se tivéssemos comido bem mais modestamente que vocês! Vejam-nos aqui constantemente buscando trabalho! Mas, ah, tudo isso de comer e conseguir trabalho está regido por leis imutáveis, que não conhecemos!** De cada sete, caem seis: o sétimo consegue comer. Mas quem será o predestinado que encontrará a salvação? Quem será o eleito? Concluem: **Nós não sabemos!**

Reconstituída, a peça conta duas histórias que se encontram: a viúva Niobe Queck, inquilina de Meininger, dono de uma padaria, sai, a pedido deste, para comprar lenha, o que resultará em trabalho para os desempregados (cortar a lenha), mas quando retorna Meininger (que recebeu a visita de um agente imobiliário, que vem lhe cobrar o atraso de pagamento de hipotecas, pois a companhia imobiliária está também sujeita aos pequenos bancos e os pequenos bancos aos grandes bancos — a crise entre os proprietários também é geral e caótica) afirma não ter pedido lenha e ainda acaba despejando sua inquilina, culpada de falta de pagamento de aluguéis — a viúva Queck, com seus cinco filhos menores, está na rua, cercada por seus móveis, quando recebe a visita da tenente senhorita Hipple, do Exército da Salvação, que no final, graças à justiça estabelecida por um agente policial e baseada na aliança entre religião e proprietários, acaba levando a lenha. A segunda é a história de Washington Meyer, jovem desempregado que consegue emprego, vender jornais (cada jornal, um **groschen;** de cada dez, nove são para o vendedor de jornais, um para o jovem) — Meyer se revolta contra a injustiça , enfrenta o policial, na luta que se estabelece no final entre desempregados e proprietários (que usam como arma o pão; os operários precisam se defender do que deveria ser sua comida), bate no policial, afirmando **enquanto eu estiver vivo não levarão a lenha da viúva,** e termina morto pelo policial — o coro comenta a ação, encerrando a peça: **Assim caiu Washington Meyer, hoje,**

às sete horas da tarde, na esquina desta rua, lutando pelos interesses de uma mulher e encontrando-se ele próprio abatido, sem família, sem parentes e sem teto. E caiu desde o mais ínfimo escalão, por justiça, para baixo.

O texto denuncia a aliança entre os proprietários diante do inimigo comum: o trabalhador. Denuncia a aliança da religião com a propriedade, desmistifica o significado social da caridade cristã e do Exército da Salvação (que canta o hino número 7: **Elevai os olhos a Deus! Não olhai nenhuma outra coisa! O terrenal é apenas engano! Dirigi, pois, vossos olhares a Deus! Não à vossa existência terrena!** — e enquanto canta, vai levando a lenha; os Desocupados comentam: **só mediante o trabalho vislumbramos pão e estes soldados do céu nos tiram o trabalho).** Denuncia a falta de solidariedade entre os desempregados, mas também sua união em certos momentos: chegam a afirmar que lutar contra o dono da padaria pode ser estéril, mas **não é estéril nossa luta, nossa luta constante para chegar ao domínio do Estado e para chegar mesmo à ditadura.** Nunca antes Brecht falou tão claramente em favor dos oprimidos. Diversas vezes afirma o coro de desempregados: quando os gigantes lutam ou fraquejam, ou estão em crise, as vítimas são os trabalhadores. E os que são atingidos pela desgraça perdem não somente toda esperança de salvação como também perdem a dignidade. Brecht parece falar pelas palavras de Meyer: **desta cidade, tal como está agora, não deveria restar nenhuma pedra!**

III

A adaptação-organização de Karge e Langhoff segue o seguinte roteiro: prólogo, com o coro; a luta pelo **groschen** (Meyer consegue o emprego e precisa utilizar a astúcia para não perder o mínimo que recebe pela venda dos jornais, que lhe havia sido roubado por Ajax Januschek); a lenha da viúva Niobe Queck (todo o episódio com Meininger, as contradições do dono da padaria e a trágica situação dos explorados por ele); o regresso de Washington Meyer (que tentou encontrar um comprador para a lenha, para solucionar o problema da viúva, mas nada conseguiu); a noite (a viúva não tem onde dormir, Meyer lhe oferece o quiosque de jornais, um policial descobre e confisca o local); um pão (em troca de um pão, para dividir entre os filhos, a viúva se entrega a Ajax); o pão celestial (a interferência do Exército de Salvação, a morte da viúva — morre de fome) e a batalha pelo pão (a revolta dos desempregados, vencida pela repressão policial; e a morte de Meyer).

Karge e Langhoff afirmam que Brecht trabalhou com vários colaboradores. Diante dos fragmentos o ponto de vista assumido foi o de que constituem não um trabalho que ficou ocasionalmente sem conclusão, mas um texto que ficou em fragmentos porque em determinado momento o autor resolveu renunciar a completá-lo: os fragmentos constituem um produto histórico. Foi necessário organizar o desenvolvimento de uma história que se articulasse com lacunas e interrupções, avançando a saltos: Se ofereciam inúmeras variantes: **em conseqüência disso, o desenvolvimento da história em nossa versão é uma das possibilidades que o material oferece... digamos, uma proposição.**

O crítico francês Richard Demarcy fez uma análise lúcida e científica do espetáculo de Karge e Langhoff, afirmando que o espetáculo desenvolve, a partir do texto, toda uma série de técnicas fundamentais do teatro dialético (reativação de técnicas tradicionais e produção de técnicas novas), visando o estabelecimento de uma linguagem nova entre espetáculo e espectador. O elemento gestual é levado às suas últimas conseqüências e o espetáculo estabelece uma linguagem de signos que ao mesmo tempo definitivamente assinalam a morte do naturalismo (cópia servil) e do simbolismo (todos os signos partem da realidade e a ela retornam). Os gestos são decupados, decompostos e evidenciados segundo uma série de regras que poderiam se resumir, segundo Demarcy, em depuração do significante (eliminação de todo elemento secundário para colocar em evidência o gesto selecionado como específico e revelador de um conteúdo social essencial), exagero do gesto (para marcar sua presença como linguagem nítida, através de sua fixação ou permanência no tempo, a pausa brusca, radical, ou a lentidão do gesto, como a fixação de um fotograma no filme, um primeiro plano ou uma seqüência de gestos em câmara lenta), a economia (dizer pouco, mas forte; o exercício da precisão e da escolha rigorosa — um só paralelepípedo de rua é jogado, para mostrar um combate de rua; um chale na boca e uma mão estendida no ar para revelar a dor de um adeus definitivo de uma mãe a seus filhos). Enfim, a revelação de uma linguagem teatralizada de intenso vigor poético e político, que nasceu com as experiências de Brecht, mas que hoje existe, como escritura cênica, nos encenadores mais expressivos do teatro contemporâneo.

É IMPRESCINDÍVEL ESTAR DE ACORDO

I

Os filósofos burgueses — afirma Brecht — **fazem distinção entre o homem que age e o homem que atua. O homem que pensa, recusa esta distinção.** Brecht começa a escrever suas peças didáticas, fundadas sobre o princípio da prática coletiva da arte: destinam-se a incitar todos que nela participam a se tornarem ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão. É sua fase mais controvertida: muitos críticos, sobretudo norte-americanos, procuram inutilmente (é o caso de Esslin, Hanna Arendt, John Willet) distinguir um Brecht poeta e um Brecht político, valorizando o primeiro em detrimento do segundo, afirmando que o marxismo castrou sua inventividade como artista criador — valorizam assim as primeiras peças, buscam exaltar o humanismo das últimas (e não distinguem, neste caso, o significado do humanismo marxista, diferente do triste humanismo burguês, baseado na divisão de classes e na exploração do trabalho). E ignoram, ou atacam, as peças didáticas, acusando-as de não passarem de momentos secos, propagandísticos. Na verdade, constituem etapa fundamental em seu processo de criação. São o produto vigoroso da fusão da dialética marxista com uma estética formal em pleno desenvolvimento: o teatro didático brechtiano pode, em certo sentido, lembrar o teatro jesuíta do século XVII (quando o palco foi usado como arma pela contra-reforma) assim como o teatro épico pode ser exteriormente comparado às experiências de Paul Claudel. Mas as diferenças ideológicas se manifestam não apenas no conteúdo explicitamente formulado e na técnica dialética usada, mas também nas estruturas formais e teatrais. O radicalismo do didatismo de Brecht não conduz a obras fechadas: ao contrário, suas peças são debates vigorosos, estímulos à reflexão. Exercícios de reflexão dialética, arma que Brecht utiliza como poucos escritores. Ele começa assim a modificar totalmente a função e o sentido do teatro na sociedade.

Rompe abertamente como teatro tradicional. Nas peças anteriores partiu da cultura burguesa e de seus modelos, procurando rebelar-se "de dentro". Mas sentia-se limitado: passa agora à construção de um teatro novo, que intitula **teatro épico:** a arte passa a ter um sentido utilitário, o espetáculo tem que ser um ato político conseqüente, direto e objetivo. Afirma em 1931: **Pensar, escrever ou montar uma peça, significa também: transformar o Estado, submeter as ideologias a um exame rigoroso.** Seus textos, dentro desta nova postura, destinam-se não apenas aos espectadores mas também aos intérpretes. Julga necessário desenvolver não apenas a arte do autor ou do ator, do espetáculo ou da dramaturgia, mas igualmente a arte do espectador. Para transformar o teatro é necessário transformar também o público. Neste sentido fala num público do **século científico.** Uma platéia crítica, ou seja, criadora: educar um homem, transformar um Estado, regularizar o curso de um rio, são exemplos de crítica fecunda e também exemplos de arte.

Para criar um novo teatro, Brecht experimenta radicalmente: como acentua Ewen este teatro pressupõe não apenas uma nova estética do teatro e um novo gênero dramático, mas também um exame daquilo que constitui a base destas formas e destas instituições: a própria sociedade. Assim suas próximas peças vão começar glorificando a ciência, o progresso da técnica sobre a natureza, o homem ampliando seu domínio sobre as forças naturais, vão em seguida discutir e aprofundar o relacionamento entre os homens e a sociedade, teatralizar o conflito do individual com o coletivo, insistir sempre na necessidade do homem estar de acordo com as forças progressistas da sociedade e com a transformação revolucionária do mundo. Vão debater abertamente problemas como o comportamento ético e político dos militantes comunistas. Chegará mesmo ao estudo não da transformação de um personagem não politizado num revolucionário, mas no estudo minucioso das etapas deste processo, os mecanismos sociais desta transformação. Brecht vai chegar a colocar a inutilidade da bondade cristã, a impossibilidade da bondade num mundo onde impera a maldade. E vai concluir pela necessidade da violência para a libertação.

II

Brecht é agora marxista. Tem consciência de que na produção social de sua existência, o homem entra

em determinadas relações, necessárias e independentes de sua vontade: relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais da sociedade, como afirma Engels. O mundo é material em constante transformação, através das leis básicas do materialismo dialético e do materialismo histórico. A sociedade se transforma graças às suas contradições internas e à ação dos homens, parte integrante deste processo contínuo e permanente. O conjunto das relações econômicas constitui uma infra-estrutura social histórica, base sobre a qual se organiza uma superestrutura que compreende a religião, a arte, a ética, a lei, a filosofia, a literatura. Esta superestrutura reflete a natureza econômica e social num determinado período histórico. A história da humanidade, em que não é a consciência dos homens que determina seu ser mas sim o contrário, é a história da luta de classes. Para transformar o mundo o homem precisa assumir a consciência do processo histórico, suas necessidades e exigências, complexas e contraditórias. A passagem do capitalismo ao socialismo é uma verdade, mas também uma luta cotidiana, difícil, árdua. feita de ironia e paciência. E de ações. Para passar do reino da necessidade ao reino da liberdade o homem precisa adquirir um conhecimento profundo das leis físicas e sociais que controlam a natureza e a sociedade, para dominá-las e utilizá-las no desenvolvimento do processo histórico. A história da arte conserva apenas uma aparência de autonomia: não são idéias que criam outras idéias, não são formas artísticas que criam novas formas artísticas — as modificações na vida real dos homens determinam modificações nas concepções filosóficas e nas representações artísticas. O que não impede, entretanto, que exista uma relação entre as manifestações históricas de uma época e das épocas seguintes (inclusive as superestruturas culturais não desaparecem automaticamente nem mesmo quando são abolidas as estruturas econômicas que lhes deram origem — muitas vezes permanecem durante largo tempo e inclusive às vezes atingem seu máximo florescimento no momento de crise da base econômica; esta permanência deu origem à ilusão de um desenvolvimento autônomo da arte, como também de sua eternidade). Mas é a vida que determina a consciência. E assim como, segundo Marx e Engels, são as idéias da classe dominante que se constituem em idéias dominantes, ou seja a potência material dominante na sociedade é ao mesmo tempo sua potência espiritual, é preciso mudar o mundo: Brecht

defende um teatro (parafraseando Marx) que não apenas procure interpretar o mundo, mas sim que procure transformá-lo.

III

Em 1928 e 1930 a Alemanha conta com cerca de 14 mil corais operários. Existe inclusive uma Federação de Corais de Trabalhadores, de orientação social-democrata. Mais de meio milhão de pessoas participam dos corais, sendo que cerca de 70% são operários. Querem um repertório adequado às suas proposições, pois em geral possuem apenas obras musicais convencionais. É a oportunidade que Brecht esperava. Os atores de seu teatro didático deveriam ensinar aprendendo e aprender ensinando. A crise sócio-política alemã é das mais graves: Brecht, Eisler, Busch e Helene Weigel cantam suas canções em tavernas e em grandes restaurantes. Qualquer momento ou qualquer local é válido. Eisler conta que a estréia de **A Decisão** de Brecht teve lugar no velho **Philharmonic Hall** da **Bemburgerstrasse,** mas na noite seguinte Ernst Busch cantava, acompanhado por ele ao piano, numa minúscula taverna próxima à Alexanderplatz, com o mesmo entusiasmo: **nós participávamos das lutas políticas da época. Sempre que ocorria algo de grave, Brecht era o primeiro a me chamar: "É preciso fazer alguma coisa, rápido".**

Já nesta época Brecht se interessava avidamente pela estrutura dramática e pelas características dos espetáculos das peças **Nô** japonesas (Elisabeth Hauptmann traduziu várias, a partir da tradução inglesa de Arthur Waley). Ewen chega a formular que em certo sentido as peças didáticas brechtianas são **Nôs** transferidos do século XIV para o século XX, com o budismo substituído pelo marxismo. Brecht se refere aos poucos músicos, ao estrado quase vazio, atores com máscaras, sem expressões faciais, gestos e interpretação estilizada, corais visíveis. O ritual com intenção didática precisa. E a voz do ator que segue uma curva lírica, entre linguagem falada e canto.

Sua primeira peça didática é escrita para o rádio, forma de expressão bastante difundida na Europa, a partir de 1923 mais ou menos até nossos dias (os mais expressivos escritores e dramaturgos alemães escreveram e escrevem peças radiofônicas), sobretudo na Alemanha: um gênero que sem dúvida possui linguagem específica. Brecht escreveu artigos sobre o tema, reu-

nidos recentemente com o título geral de **Teoria do Rádio.** Desmascara o significado político da utilização do rádio e propõe sua transformação de aparelho de distribuição em aparelho de comunicação: não apenas emitir mas também receber. Não apenas fazer o ouvinte escutar mas também fazê-lo falar. Defende a utilização do rádio como instrumento para promover entrevistas com o povo e com os dirigentes políticos, transmissão de sessões do Parlamento e transmissão dos grandes processos judiciários, para que os tribunais fossem obrigados a tomarem decisões diante do conjunto da população. Em suas **Propostas ao diretor da rádio** (publicado em 25 de dezembro de 1927) propõe a democratização do rádio, aconselha a transmissão de obras exclusivamente destinadas a este meio de expressão, citando as experiências já realizadas por Alfred Braun (**É necessário experimentar o romance radiofônico que Arnolt Bronnen está procurando criar e multiplicar todas estas tentativas,** afirma). Acentua a necessidade de montar um **studio** para fazer experiências na busca de uma linguagem nova. Em outro artigo, inacabado, afirma que a arte e o rádio devem ser colocados à disposição de projetos didáticos. Em **O Rádio, aparelho de comunicação** afirma que a tarefa é **abalar a base social destes aparelhos, contestar a utilização dos mesmos nos interesses de uma minoria;** para Brecht, o teatro épico, sobretudo com sua atitude didática, poderia trazer ao rádio importantes ensinamentos práticos.

IV

Esta primeira tentativa de uma obra que não se destina ao consumo mas sim à prática, **O Vôo dos Lindbergh,** escrita em 1928/1929; a primeira travessia do Atlântico em avião, realizada pelo jovem aviador norte-americano, ocorreu em 1927; destinada a estudantes, para ser apresentada em rádio e salas de concerto, a obra, com música de Hindemith e Weill, foi transmitida pela primeira vez em 1929 em Baden-Baden), teve seu título modificado para **O Vôo Sobre o Oceano** (durante a guerra, Lindbergh aderiu ao nazismo; em dezembro de 1949 a **Sud-deutscher Rundfunk** de Satuttgart solicitou permissão para uma transmissão do texto — Brecht concordou trocando o título, eliminando o nome de Lindbergh para servir de exemplo, e exigindo que a transmissão radiofônica fosse precedida de um prólogo, onde justifica sua atitude: **A tempestade e a neve / Não o venceram, mas o homem / venceu-o. Dez anos / De glória e de riqueza, depois o miserável / Ensinou os carrascos de Hitler / A pilotar bombardeiros que conduziam a morte. Que por este motivo / Seu nome seja eliminado).** O tema glorifica a vitória do homem sobre si mesmo, mas sobretudo a vitória da ciência moderna. A partitura do aviador é cantada por um coral, o coral dos Lindbergh (o plural se justifica numa fala do aviador: ele não está sozinho no céu, pois sete operários construíram o avião). O próprio Brecht dirigiu a primeira versão. Ele define o texto como um instrumento de ensino, um objeto didático; diz que a peça não possui um valor artístico que justifique uma representação que não vise estes objetivos; afirma ainda que não se trata de um material destinado a ser usado pelo rádio, mas sim algo que deve modificar o rádio. Este **canto coletivo na primeira pessoa do singular** é, como acentua Dort, em virtude da participação que oferece ao espectador, uma celebração coletiva da razão. Mas sua divulgação não é grande: as autoridades da República de Weimar estão de olhos abertos. São 17 cenas curtas (os versos finais encerram dialeticamente o sentido da proposta brechtiana: **Mostrando aquilo que é possível fazer / Cuidando para não esquecermos / Aquilo que é inatingível. / E é a isto que esta narrativa é dedicada),** em que o aviador enfrenta a si mesmo, a tempestade, a neve, o nevoeiro, o sono — a cena 8, intitulada **Ideologia** explicita o sentido: o coro de aviadores (dos Lindbergh) diz, entre outras coisas, que apesar de muitos afirmarem que o mundo está velho, estamos vivendo tempos novos, travando uma batalha contra o anacrônico, num esforço constante para refazer o planeta, numa luta semelhante à economia dialética, e assim eu me bato contra o anacrônico, pouco importa quem sou, as bobagens em que acredito, quando estou voando sou um verdadeiro ateu, a humanidade está dividida mas a revolução suprimirá a opressão e deus desaparecerá — nas cidades modernas ainda reina desordem e ignorância que engendram a idéia de deus, mas as máquinas e os trabalhadores o combaterão.

Weideli, criticando o texto, afirma que Brecht cai numa nova mitologia: a do progresso científico. E que a disciplina que opõe à desordem contemporânea é abstrata, as virtudes que seu herói manifesta em sua luta contra os elementos são tradicionais e relativas: a prova — Lindbergh com o nazismo.

V

A Peça Didática de Baden Sobre o Estar de Acordo (mais conhecida como **A Importância de Estar de Acordo,** ou ainda como **Peça Didática de Baden-Baden),** estreou no festival musical de Baden-Baden em 28 de julho de 1929. É também dedicada às escolas e pretende uma participação ativa do público. Retoma o tema de **O Vôo Sobre o Oceano** (a primeira cena, inclusive, repete os versos da última cena da peça anterior, mas trocando — melhor, corrigindo — **aquilo que é inatingível** por **aquilo que ainda não foi atingido**) mas aprofunda a desmontagem do mito do herói e coloca em primeiro plano a reflexão sobre o significado social do progresso técnico e científico assim como as bases sociais de seu desenvolvimento. Estudo objetivo sobre a responsabilidade do homem na sociedade, a peça, que Chiarini define como expressão da **viva e construtiva força do pensamento, de um humanismo profundamente racionalista,** gira em torno de uma pergunta fundamental: o homem ajuda o homem? E conclui pela resposta negativa, propondo, como solução, a necessidade de estar de acordo com a Revolução (a expressão **Einverstandnis** significa **estar de acordo com, consentir;** alguns críticos aproximam o texto de Brecht de uma proposta católica — Willet chega a comparar a peça com o **Cristóvão Colombo** de Claudel e Darius Milhaud, enquanto W. Haas chama Brecht de **católico** e aproxima o texto de Calderón e Claudel; na verdade, como acentua Dort, trata-se não de uma "imitação de Cristo", em termos de renúncia a si mesmo, desprezo cristão pela vaidade e pelo orgulho, mas sim de uma pedagogia materialista e francamente comunista). Ambos os temas são aprofundados numa dimensão fascinante. Chiarini fala num trabalho um tanto complexo, que na riqueza da base **e na extraordinária mordacidade da linguagem atinge momentos de grande felicidade expressiva.** É inteiramente absurda a aproximação do pensamento de Brecht com o pensamento cristão: **A Importância de Estar de Acordo** defende, pela primeira vez, a necessidade da transformação dialética em suas últimas conseqüências: a violência inevitável.

Com música de Hindemith o espetáculo estreou provocando polêmica e escândalo: Hauptmann retirou-se da sala revoltado e, na cena dos palhaços, um crítico desmaiou. Hindemith e Brecht estavam em cena, intervindo em alguns momentos. A peça mostra o julgamento de um piloto e três mecânicos que caem com um avião numa tentativa de atravessar o oceano: estão morrendo e pedem ajuda. Mas o homem ajuda o homem? Três enquetes são feitas e a resposta é sempre negativa. Na primeira Brecht mostra que o homem atravessou o oceano, construiu novas cidades, descobriu um novo continente, descobriu a máquina e fez o vapor acionar a roda, pesquisou o movimento da terra no espaço, estudou o coração e a composição do ar: mas nada disso alterou o preço do pão. Na segunda são mostradas vinte fotos de homens massacrando homens. Na terceira três palhaços mostram como o homem ajuda o homem — destróem um homem que está se sentindo mal, cortam suas pernas, um braço, uma orelha, cortam a parte superior do crânio, depois a cabeça. É uma demonstração inequívoca e, como diz Chiarini, Brecht consegue, com humor macabro, transformar o banal motivo de uma pantomima de sabor expressionista num ato de agressão angustioso e lancinante.

Logo em seguida a multidão afirma: **nós ainda não podemos dispensar a violência. Mas este é o nosso conselho: afrontai a crueldade do mundo com uma crueldade ainda maior.** E adiante: **Não contem com auxílio. Recusar ajuda supõe a violência. Obter ajuda também supõe a violência. Enquanto reinar a violência, a ajuda pode ser recusada. Quando não mais existir violência, não haverá mais necessidade. Portanto, em lugar de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência. Ajuda e violência são um imenso e único todo. E é este todo que é preciso transformar.**

Na peça os três mecânicos aceitam a morte, estão de acordo com ela. E não morrem. Ou melhor, como fala Chiarini, passam por uma **morte dialética.** O indivíduo precisa renunciar a si mesmo, anular sua personalidade para que o mundo seja modificado (Brecht retoma, dando-lhe outro significado, a perda da personalidade de Galy Gay — aqui trata-se do prelúdio de uma ressurreição social, positiva). A cena final é o enunciado de uma ética revolucionária (Ernst Schumacher acentua que Brecht aborda o comunismo de maneira essencialmente ética, fazendo do mesmo uma escolha pessoal). O coro se dirige aos três mecânicos que aceitaram, ao contrário do individualista piloto (na peça, Charles Nungesser — faz questão de afirmar seu nome com orgulho), assumir a **menor grandeza** do homem: **Nós vos convidamos a marchar conosco e a conosco transformar não somente uma das leis da terra, mas a lei fundamental.** E insistem: **Quando vocês tiverem melhorado o mundo, melhorem este mundo melhorado! Abandonem este mundo!** E ainda: **Quando melhorando o mundo vocês tiverem completado a ver-**

dade, completai esta verdade completada. Abandonai-a! E ainda: **Quando completando a verdade vocês tiverem transformado a humanidade, transformai esta humanidade transformada. Abandonai-a!** E conclui: **E transformando o mundo, transformai-vos! Saibam abandonar a vós mesmos!**

É PRECISO TRANSFORMAR O MUNDO

I

Aquele que diz sim estreou no Instituto Central de Educação e Ensino de Berlim em 23 de junho de 1930, uma ópera curta com música de Kurt Weill e direção de Brecht, representada por estudantes e interpretada por uma orquestra de amadores. Retoma o tema de **Taniko, nô** japonês escrito por Zenchiku (da escola do mestre e teórico Seami Motokiyo, do século XV), traduzido para o alemão por Elisabeth Hauptmann a partir da versão inglesa de Wailey. Brecht volta ao tema do estar de acordo, mostrando um garoto que renuncia a si mesmo (pede para ser lançado num precipício, em nome dos interesses da coletividade). A esquerda oficial discorda da colocação central do texto, que é aceito por escolas leigas e religiosas, elogiada como um apelo à obediência, à disciplina e até mesmo às virtudes prussianas de abnegação e autosacrifício. O crítico Frank Warschamer afirma categoricamente: **Não a aquele que diz sim!** Enquanto o teólogo Karl Thieme diz que há muito tempo não se ouvia a verdade cristã de maneira tão clara, tão simples e direta, exaltando a peça como a fascinante demonstração do sacrifício de uma vida humana em benefício de um mundo que sofre. E acentua que poucos teriam sabido escrever isso melhor que o ateu Bertolt Brecht...

Na peça, um professor organiza uma expedição, numa pequena cidade, para partir, atravessando as montanhas, em busca de medicamentos para combater uma violenta epidemia; um rapaz (o pai morreu e a mãe está gravemente enferma) pede para acompanhar a expedição, mas no caminho fica doente; segundo o "Grande Costume", tradicional e sagrado, deve ser abandonado à sua sorte, para que a expedição prossiga em busca de seus objetivos; mas os preceitos tradicionais dizem também que antes precisa ser consultado a respeito da decisão sobre sua vida: o rapaz, que antes de partir havia declarado que estava de acordo com

tudo, aceita o velho cortume e pede para ser lançado no precipício, para não morrer sozinho. Os últimos versos da peça (começa com o grande coro afirmando: **O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. / Muitos dizem que sim, mas no fundo não estão de acordo. / Outros não são interrogados a este respeito, e muitos / estão de acordo com o que não deviam estar. Por tudo isso / o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo)** são praticamente uma tradução do final de **Taniko,** mas Brecht "materializou" o original: no **nô** de Zenchiku a expedição era organizada para uma peregrinação religiosa e o rapaz seguia junto para rezar pela cura de sua mãe.

O tema é moral mas Brecht estava interessado em provocar um debate mais amplo (Weideli levanta a hipótese de que ele tenha escrito a peça como provocação). Mais tarde escreve sobre as relações do teatro épico com a moral: **não falávamos em nome da moral e sim em nome dos prejudicados. Trata-se realmente de duas coisas bastante distintas, pois freqüentemente se lança mão de considerações morais para dizer aos oprimidos que devem se contentar com sua situação. Para estes moralistas, os homens estão em função da moral, não a moral em função dos homens.**

Brecht realizou uma discussão com os estudantes (entre dez e dezessete anos) da **Karl Marx Schule** de **Berlin-Neukoln,** debatendo os problemas levantados pela peça: chegou inclusive a publicar muitas das opiniões dos garotos e em seguida escreveu uma segunda peça sobre a mesma parábola, variando um dado inicial, básico, e alterando radicalmente o final: **Aquele que diz não.** Este texto discute a alternativa do anterior: o rapaz não aceita o "Grande Costume" (depois de um momento de reflexão: a idéia de mostrar um instante de decisão, ausente em **Aquele que diz sim,** foi sugerida por um garoto de 12 anos), ainda que antes de partir tenha dito que estava de acordo com tudo que poderia resultar da viagem: **Minha resposta de antes foi errada, mas a pergunta é ainda mais errada. Quem comete o primeiro erro não tem necessariamente que cometer o segundo. Podemos também reconhecer que o primeiro passo foi um erro. Eu queria buscar remédios para minha mãe, mas eu mesmo fiquei doente e não posso mais continuar. Assim, diante da nova situação, quero regressar imediatamente. E peço que vocês também regressem e me levem de volta para casa. Os estudos de vocês podem esperar. E se como espero vocês iam aprender chegando na cidade, não pode ser senão isso: numa situação como a nossa, é preciso voltar. Quanto ao Grande Costume, não vejo nele o mínimo bom senso. Tenho necessidade é de um novo Grande Costume, que devemos instituir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada situação nova.** O tema ganha nova dimensão. Não tem sentido um heroísmo inútil (mas Brecht, na verdade, mantém a ambigüidade polêmica do texto, pois, nesta nova demonstração de seu teorema, alterou um dado básico: o professor organiza a expedição para estudos; não existe epidemia, apenas a mãe enferma...).

II

A Decisão é sempre a mais discutida das peças de Brecht. Dos textos didáticos é o mais fascinante: sua estrutura retoma mais uma vez os modelos do teatro japonês, a problemática desenvolve indagações presentes nos textos anteriores, a linguagem poética é objetiva, o conceito de moral e virtude de um revolucionário é estudado em profundidade. A ética comunista é formulada dentro de um contexto que joga dialeticamente com a prática e a teoria, e discute igualmente a relação entre ambas. **A Decisão** é um julgamento. O drama assume a forma de processo e o coro (na peça, **Kontrollchor,** coro de controle, representando a consciência comunista) não é usado, como nos espetáculos de Reinhardt ou Piscator, para comentar ou observar a ação, mas adquire o papel de **juiz,** decidindo sobre o valor de comportamentos humanos.

O melhor, senão o único drama verdadeiramente bolchevista, afirmou Hubert Luthy. Mas Lukács condena Brecht por reduzir o problema de estratégia e tática do Partido a um simples problema ético. O texto fascina a muitos, mas provoca indignação em outros. Hanna Arendt defende a (indefensável) tese de que "os verdadeiros pecados de um poeta são vingados pelos deuses da poesia" e exalta o vigor poético da obra, condenando seu significado ideológico, relacionando **A Decisão** com os processos e expurgos iniciados na União Soviética após o VI Congresso do Partido Comunista, no qual Stalin decidiu liquidar a oposição de direita e de esquerda. Para Arendt, como também para Martin Esslin, Brecht anunciou, profeticamente, a verdade terrível do stalinismo. Haas afirma que foi esta a primeira peça de Brecht que teve completa aprovação do stalinismo, mas na verdade o Partido Comunista alemão atacou o texto.

A Decisão foi recusada pela direção artística do festival **A Música Nova, Berlim 1930** (formada por

Heinrich Bukhard, Georg Schunemann e Paul Hindemith) por motivos políticos. Brecht e Hans Eisler (que escreveu a admirável música desta cantata dramática para quatro solistas — uma mulher e três homens — e coro; Eisler pertencia à corrente da música mais moderna da época, de Schoenberg e Anton Webern; em **A Decisão,** sua primeira colaboração com Brecht — e de todos os compositores que com ele colaboraram foi sem dúvida o que melhor compreendeu, e soube traduzir em som, a teoria brechtiana de música em teatro, tendo inclusive deixado importantes estudos teóricos que assumem e desenvolvem o significado da música gestual e épica — alternava, com extrema inteligência, o coro luterano, canções folclóricas, jazz e temas militares e populares) enviaram uma carta à direção do festival, afirmando que, para a música nova, seria mais útil, como posição diante da censura, que se demitisse, recusando-se assim a organizar, naquelas circunstâncias, um festival. A comissão não se demitiu. E Brecht rompeu com Hindemith. O festival se realizou. E **A Decisão** foi oficialmente recusada sob alegação de ter um texto, **sob o ponto de vista formal, de má qualidade.** Brecht e Eisler recorreram às sociedades corais de operários e a peça foi encenada no **Grosses Schauspielhaus** de Berlim em 10 de dezembro de 1930: cerca de quatrocentas vozes no coro; e os quatro papéis interpretados por Weigel, Busch, Alexander Granach e Topitz.

Na peça o Partido aprova e justifica a eliminação física de um jovem e apaixonado revolucionário, que consente em ser morto, cuja falta de controle emocional e de disciplina partidária, colocava em perigo a tática e a estratégia de um plano subversivo na China. Os anti-comunistas se utilizaram do texto para "provar" o caráter "sanguinário" e "assassino" do bolchevismo. Os comunistas sistematicamente negavam que fosse habitual a utilização do recurso extremo de exterminação física de um militante incapaz, afirmando que o que ocorria normalmente seria a expulsão do Partido. Depois de muito debate teriam finalmente chegado a afirmar que onde Brecht ensina a teoria revolucionária a peça é justa. Mas quando se refere à prática revolucionária, fracassa porque a ignora. Os dois principais órgãos do PC se manifestaram: **Die Linkskurve** afirma que Brecht não tira seus conhecimentos da prática, mas de teorias abstratas e sua análise irreal das premissas a conduz a uma falsa síntese de suas conseqüências políticas ou artísticas; **Die Rote Fahne** diz que a peça mostra que o conhecimento da teoria do marxismo-leninismo não é suficiente, que o gênio e a erudição de um escritor não podem substituir a experiência partidária concreta. Um dos principais teóricos do movimento comunista alemão, Alfred Kurella escreveu: **o conflito entre a razão e a emoção é uma experiência essencial do intelectual burguês no problema de juntar-se ao proletariado revolucionário. Por sua atitude idealista diante da questão, "A Decisão" é uma obra tipicamente pequeno-burguesa e intelectual.**

Depois das críticas Brecht afirmou que a peça não é feita para ser lida, nem vista, mas para ser interpretada. Só quem fizer os papéis, inclusive sucessivamente passar de um papel para outro, dos acusados para os acusadores, das testemunhas para os juízes, aprenderá a noção prática do que é a dialética. Diz que o leitor não deve procurar teses ou contra-teses, argumentos contra ou a favor de determinadas opiniões, mas sim exercícios exclusivamente destinados a estes **atletas do espírito,** que devem ser os bons dialéticos. Encenada em Erfurt em 23 de janeiro de 1933, o espetáculo foi interrompido pela política, que prendeu atores e organizadores.

Em notas sobre **A Decisão,** Brecht cita Lênin: **deduzimos nossa moral a partir dos interesses da luta da classe operária.** E: **ao mesmo tempo em que transformamos a antiga sociedade capitalista, devemos procurar ensinar, educar, formar a nova geração — aquela que constituirá a sociedade comunista — segundo métodos que não podem ser os métodos antigos.**

II

Estruturalmente a peça tem uma construção rígida e é a mais complexa das obras didáticas, propondo inclusive a experiência de revezamento dos papéis (diante dos juízes eles refazem episódios, para explicarem as razões que levaram três deles a matar o quarto), de forma que em cada vez que aparece o jovem revolucionário morto seu papel seja mostrado por um dos atores. No final Brecht introduz, num pequeno trecho, a fala indireta no teatro:

Agitadores — **O que é que nós devemos fazer com você, perguntamos.**
Jovem — **Me joguem numa fossa de cal, disse ele.**
Agitadores — **Nós lhe perguntamos: você pode fazer isso sozinho?**
Jovem — **Me ajudem.**

Em **A Decisão** Brecht dá um conteúdo preciso às necessidades de estar de acordo, conforme as decisões do Partido no caso, que seriam a forma de ação mais adequada ao momento revolucionário, voltando ao tema da necessidade de vencer a contradição indivíduo-sociedade. E aprofunda também a discussão sobre as maneiras de modificar o mundo. Mas deixa de lado, ao menos explicitamente, a alternativa de cada situação que ele mesmo colocou como certa em **Aquele que diz não:** pensar antes de cada situação nova. Na verdade o jovem foi liquidado por uma razão: **só o nosso inflexível desejo de transformar o mundo justifica a nossa decisão.** Neste sentido a peça é ainda uma parcela do processo do próprio Brecht, que escreve uma obra aparentemente impessoal e objetiva, mas fortemente impregnada por uma problemática particular sua, centro de seu pensamento: os impulsos irracionais e instintivos da emoção e a necessidade de disciplina, contenção e razão. Tem razão Bernard Dort quando afirma que os textos didáticos de Brecht são seu processo de conversão: quer ser comunista e enfrenta suas próprias contradições, rompendo com a sociedade burguesa que escandalizou e atacou, mas que também o consagrou. Fazendo desta ruptura um holocausto.

IV

A Decisão começa quando o Partido elogia o trabalho de agitação realizado por quatro militantes, que foram enviados de Moscou para a China pré-revolucionária: três deles mataram o quarto companheiro, que, por seu comportamento, colocava em perigo o trabalho determinado pela direção. O Partido pede que representem os episódios que aconteceram na China, para o ato ser julgado. O jovem revolucionário é apresentado como levado ao combate pelo ódio à injustiça, à miséria, afirmando que o homem deve auxiliar o homem, que luta pela liberdade, acredita na humanidade e aprova as decisões do PC, que luta pela sociedade sem classes. E pergunta o que os agitadores trazem para o povo (o assassinado é chinês): os três afirmam que trazem os ensinamentos dos clássicos; aos que estão na ignorância, o conhecimento de sua condição; aos oprimidos, a consciência de classe; aos conscientes, a experiência da Revolução. O coro canta o **Elogio da URSS.** Para o trabalho de agitação, os quatro colocam máscaras: são anônimos, clandestinos, **folhas brancas nas quais a Revolução escreve suas diretrizes.** Segue-se uma das canções mais conhecidas da peça:

Aquele que luta pelo comunismo
Deve saber lutar e não lutar,
Dizer a verdade e não dizer a verdade,
Prestar serviços e recusar serviços,
Manter suas promessas e não manter suas promessas,
Se expor ao perigo e fugir do perigo,
Se tornar reconhecível e permanecer invisível.
Aquele que luta pelo comunismo
Não guarda senão uma entre todas as virtudes:
A virtude de lutar pelo comunismo.

Os quatro partem para o trabalho e vem o **Elogio do Trabalho Clandestino:**

Falar, mas
Ocultar o orador.
Vencer, mas
Ocultar o vencedor.
Morrer, mas
Esconder a morte.
Todos fazem muito pela glória. Mas quem
As fará pelo esquecimento?

Encarregado de uma missão o jovem se revolta diante da miséria dos trabalhadores, se deixa levar pela piedade, provocando a reação da polícia. Não ajudou, impediu a propaganda, separou o sentimento da razão. Lênin é citado: o bom comunista não é o que não comete erros. É o que sabe rapidamente corrigi-los.

O jovem faz auto-crítica e recebe outra missão: distribui panfletos para operários em greve. Um policial prende um operário. O jovem não se contém, socorre o acusado e mais uma vez os agitadores precisam mudar os planos. Uma missão: procurando transformar a luta pelo salário em luta política, os agitadores ensinam aos operários a tática do combate nas ruas; precisam de armas e vão tentar consegui-las com um patrão, aproveitando-se de disputas entre os proprietários: o jovem é encarregado de ir jantar com o patrão para conseguir as armas. O comerciante canta a canção **O que é uma mercadoria?**

Existe arroz lá embaixo junto ao rio
E nas altas províncias, precisam de arroz.

Se guardarmos o arroz nos armazéns
O arroz lhes custará mais caro.

e termina concluindo:

O que é um grão de arroz?
Um grão de arroz: eu sei o que é?
Existe alguma pessoa que saiba?
Um grão de arroz, eu por mim não sei o que é.
Eu só conheço o seu preço.

e finalmente a terceira e última parte da canção:

Um homem come muito.
Isso faz seu preço aumentar.
Para fabricar comida, é preciso homens.
Os cozinheiros fazem o preço baixar, mas
Os que comem fazem com que ele aumente.
Aliás, existem poucos homens.
O que que é na verdade um homem?
Um homem: eu sei o que é?
Existe alguma pessoa que saiba?
Um homem, eu por mim não sei o que é.
Eu só conheço o seu preço.

O jovem indignado recusa a comida, incapaz de sentar à mesa com um homem que despreza. O comerciante o expulsa de casa e os **coolies** não obtêm as armas. É justo colocar a honra acima de tudo? Não, respondem os agitadores. E o coro canta **Transforme o Mundo: Ele precisa ser transformado:**

Com quem o justo se recusaria a sentar à mesa
Se se trata de ajudar a justiça?
Que remédio pareceria demasiado amargo
A quem está morrendo?
Que baixeza você recusaria cometer
Para extirpar toda a baixeza?
Se você pudesse transformar o mundo, o que
Você não aceitaria fazer?
Quem é você?
Mergulhe no lodo,
Beije o carniceiro, mas
Transforme o mundo:
Ele precisa ser transformado.

Tem início feroz repressão. O jovem está convencido que é o momento de iniciar a luta armada. Conta aos três agitadores: a miséria é grande na cidade,

as revoltas se multiplicam, é preciso sair às ruas e começar a Revolução. Os agitadores afirmam: eles começam a compreender a situação, ganham consciência de classe, mas falta-lhes experiência revolucionária: **nossa responsabilidade aumenta.** Ponderam que não é suficiente sofrer. O número dos combatentes é ainda pequeno. O jovem se revolta contra a linha do Partido: **neste caso, os clássicos são uma merda e eu os destruo, pois o homem, um ser de carne e de sangue, está gritando. E sua miséria destrói todas as barreiras impostas pela doutrina.** Os agitadores tentam convencê-lo de que será uma revolução de um dia. E argumentam:

O Partido somos nós.
Tu, eu, vocês — todos nós.

E continuam: **mostre-nos o caminho que é preciso seguir e nós o seguiremos contigo: mas não sigas sem nós pelo bom caminho. Sem nós ele é o pior de todos! Não te separes de nós! Nós podemos estar enganados! Tu podes ter razão; porisso não te separes de nós!**

Segue-se a canção de louvor do Partido:

Cada companheiro tem dois olhos
O Partido tem mil.
O Partido conhece três continentes
Cada companheiro conhece uma cidade.
Cada companheiro tem a sua hora
O Partido tem mil vezes sua hora.
Cada companheiro pode ser destruído
Mas o Partido não pode ser destruído.
Porque é a vanguarda das massas
E dirige seu combate
Segundo os métodos dos clássicos, forjados
No conhecimento da realidade.

Diante dos juízes, os agitadores afirmam: **Matar nos causa horror. Entretanto, matamos, não somente aos outros, mas também aos nossos, se for necessário. Pois somente a violência pode transformar este mundo assassino.**

Os debates sobre o significado político do texto e suas diferentes interpretações (até mesmo contrárias ao que parece ser o pensamento de Brecht) são inúmeros. Para alguns a peça coloca o problema de maneira imprecisa, pois o jovem camarada poderia ser visto como um autêntico revolucionário, com lucidez do momento histórico concreto. Vivia naquela região o povo antes da chegada dos agitadores. Na época um

crítico chegou a mencionar que os três agitadores são oportunistas reformistas, incapazes de compreender a necessidade da luta armada quando ela se impõe como exigência histórica. Hoje o texto permite igualmente uma série de interpretações, sobretudo diante de conflitos ideológicos entre divisões internas do movimento de esquerda internacional.

A Decisão termina com a justificação da morte do jovem revolucionário: **foi condenado não por vocês, mas pela realidade.** Para transformar o mundo, afirma o coral final, é necessário cólera e tenacidade, ciência e indignação, iniciativa rápida e longa reflexão, paciência fria e perseverança infinita:

> **A compreensão do particular e do conjunto:**
> **Somente as lições da realidade podem nos ensinar**
> **A transformar a realidade.**

Ewen levanta uma oportuna indagação: se **A Decisão** não fosse uma peça comunista, se fosse considerada em abstrato, suas conclusões seriam julgadas contestáveis, de um ponto de vista ético? O sacrifício do indivíduo pelo bem geral ou em nome de um grande ideal religioso, social, político ou moral, não é aceito em nossa sociedade com um supremo dever? Os santos não são objeto de veneração? Por que o martírio leva à canonização em nome de uma causa e ao anátema em nome de outra?

NO COTIDIANO, DESCOBRIR O ABSURDO

I

Depois do julgamento dos revolucionários (fundado em princípios que implicam em transformação do sistema e supressão da violência), Brecht descreve o julgamento dos opressores (fundamentado na justiça de uma classe: num sistema assassino, o crime é a regra, assim como o terror e a violência; o sistema judiciário está baseado em regras que se fundamentam na irreconciliável oposição entre patrões e empregados; as exceções, como um gesto motivado pelo desejo de ajudar o homem, são impensáveis). **A Exceção e a Regra,** moralidade em oito quadros, com um prólogo e um epílogo em versos, foi escrita em 1930 mas só veio a estrear em 1947 (no **Théatre de Poche,** em Paris, com direção de Jean-Marie Serreau, música de Paul Dessau); no mesmo ano foi encenada, pelo mesmo diretor (em alemão) na zona de ocupação francesa (alguns governadores militares interditaram o espetáculo em seus distritos). É um teorema preciso, desvendando a justiça capitalista através de uma fascinante parábola conduzida ao paradoxo que revela o significado de suas premissas. Brecht não condena enfaticamente a justiça dos poderosos: limita-se a mostrar seu significado ideológico. E assim transfere ao espectador (esta é a única das peças didáticas que se destina ao teatro; os personagens possuem personalidade específica, identidade própria, ao contrário dos anteriores, que unicamente preenchiam funções sociais) julgar os juízes: aceitar a sentença como justa (o que é improvável, pois o teorema é demonstrado com feroz cinismo e contudente ironia) ou condenar não apenas o sistema jurídico baseado na propriedade, conseqüência lógica de uma estrutura social baseada em determinadas relações de produção, mas toda a sociedade de classes, enquanto infra e superestrutura. A justiça dos poderosos está baseada na regra. E a regra é que os poderosos estão ameaçados. Os oprimidos não podem ser bons e para eles a tentação da

bondade é um perigo mortal. Para chegar a seu "como queríamos demonstrar" Brecht faz com que seja justamente a exceção que revele, de forma inconfundível, a verdade opressora da regra. Para evidenciar a injustiça, mostra como a justiça age.

Chiarini afirma que neste texto Brecht reencontrou sua veia poética, porque se reencontrou a si mesmo, criticando a sociedade através do paradoxo, do qual nascerão suas páginas poéticas mais elevadas e convincentes.

II

É uma peça sobre a luta de classes e possui um esquema político que pode ser interpretado de forma mais ampla: René Wintzen acentua que o comerciante lembra o super-homem de Nietzsche, que aparecerá com a suástica nazista e que, quando a peça é escrita, já se prepara para tomar o poder, subjugando o pobre **coolie** (mais uma vez a ação da peça se desenvolve num país distante), que representa o povo alemão subjugado.

No prólogo, os atores enunciam uma definição do teatro de Brecht:

Nós pedimos com insistência:
Não digam nunca: isso é natural!
Diante dos acontecimentos de cada dia.
Numa época em que reina a confusão.
Em que corre sangue,
Em que se ordena a desordem,
Em que o arbitrário tem força de lei,
Em que a humanidade se desumaniza,
Não digam nunca: isso é natural!

Um comerciante percorre o deserto em busca de petróleo, precisando correr paar vencer a livre concorrência, outros comerciantes que o seguem de perto. Mesmo contra a vontade, é obrigado a bater em seus empregados, para exigir rendimento maior. Chega a estação de Han e pela frente tem o grande deserto de Jahi, que terá que atravessar para chegar a Ourga: Han é o último posto antes do deserto, o último lugar onde ainda encontra policiais. Num momento de desconfiança, procura tratar bem seus dois assalariados: um guia e um **coolie.** Os dois conversam um momento a sós: o carregador está preocupado porque o comerciante havia dito que a descoberta do petróleo será

um grande serviço prestado à humanidade, trará abundância e estradas de ferro à região, o que significará o fim de sua profissão; o guia, proletário sindicalizado, que conhece os caminhos e pode prever o que vai acontecer, acalma-o: quem descobre o petróleo é pago para se calar e é porisso que o comerciante está tão apressado — **não é petróleo que ele quer, é dinheiro para se calar.** O **coolie** diz: **eu não compreendo;** o guia responde: **ninguém compreende.** Desconfiado da amizade entre os dois, o comerciante decide despedir o guia e seguir apenas com o carregador, que não conhece os caminhos do deserto. Não consegue se orientar e os dois se perdem. O episódio mais importante é a travessia de um rio, diante do qual o carregador canta:

Aqui está o rio,
O rio de águas perigosas.
Dois homens na margem;
Um se joga na água, o outro hesita.
O primeiro é corajoso, o outro covarde?
Depois do rio, passado o perigo,
O primeiro vai fechar um negócio;
Ele atravessa triunfante o rio conquistado;
Entra em sua propriedade
E come uma fruta nova.
Mas o outro, passado o perigo,
Perdeu o fôlego e nada ganhou;
Outros perigos espreitam sua fraqueza.
São corajosos os dois?
Os dois são sábios?
Ah! juntos vencerão o rio
Mas na outra margem chega apenas um vencedor.
Quem diz "nós" não diz "você" e "eu".
Nós derrotamos o rio,
Mas você derrota a mim.

Em determinado momento, acontece o episódio fatal: a água acabou, o carregador percebe que o comerciante está com sede, aproxima-se dele com seu cantil na mão. Vendo-o aproximar-se, o comerciante imagina estar sendo atacado com uma pedra e, incapaz de supor um ato de bondade da parte de quem sempre tratou com extrema violência, mata o **coolie** com um tiro. A viúva apresenta queixa e o comerciante é julgado. O juiz afirma que a regra é olho por olho e só um homem louco pode esperar a exceção. O guia está presente para depor a favor do **coolie** e canta:

No sistema que vocês fizeram
A bondade é uma exceção.
Quem se mostra humano
Pagará caro sua virtude!
Infeliz aquele que tem o rosto amável!
Deve ser preso: quer ajudar ao próximo!
Se alguém morre de fome ao teu lado, fecha os
[olhos!
Se alguém geme perto de ti, tapa os ouvidos!
Se alguém te pede ajuda, não te mexas!
Infeliz aquele que não se contém:
Dá de beber a um homem,
Mas é um lobo quem bebe.

No julgamento, toda a verdade dos fatos fica estabelecida, mas o acusado é absolvido e a queixa da esposa da vítima é rejeitada: **o assassino agiu, portanto, em estado de legítima defesa: pouco importa que tenha realmente sido ameaçado ou que apenas tenha acreditado que estava ameaçado. Na situação em que se encontrava, deveria se sentir ameaçado.**

Os versos finais resumem uma declaração de princípios de Brecht:

Sob o familiar, descubram o insólito.
Sob o cotidiano, desvelem o inexplicável.
Que tudo que é considerado habitual
Provoque inquietação.
Na regra, descubram o abuso.
E sempre que o abuso for encontrado,
Encontrem o remédio.

III

Em 1931 Brecht começa a colaborar no jornal comunista **Die Rote Fahne** (A Bandeira Vermelha). Começa a adaptar para teatro o romance **A Mãe** de Máximo Górki. Escreve para rádio uma adaptação de **Hamlet** de Shakespeare. É o ano em que se envolve nas filmagens e no processo da **Ópera de Três Vinténs.** Em 1931/1932 toma parte ativa na elaboração do roteiro e na filmagem do único filme de sua longa aproximação com o cinema, que assume como seu: **Kuhle Wampe** ou **A Quem Pertence o Mundo.** Foi uma produção difícil, o filme esteve interditado pela censura, mas acabou sendo exibido. E registrou extraordinário êxito: lançado em Berlim em 30 de maio de 1932, na primeira semana ficou em cartaz em 15 cinemas de bairros e foi visto por 14 mil espectadores (a estréia oficial de **Kuhle Wampe** — geralmente traduzido como **Ventres Gelados,** mas quase sempre mencionado no título original, que designa um descampado nos arredores de Berlim, onde viviam, em péssimas condições, os desempregados desalojados de suas moradias — ocorreu em Moscou, em meados de maio de 32, com a presença de Brecht e do diretor do filme, Slatan Dudow, jovem búlgaro que estudou teatro em Berlim com Max Hermann e tornou-se amigo e colaborador de Brecht em diversos projetos.

A CONSCIENTIZAÇÃO DO OPERÁRIO

I

Sem as mulheres, não existe verdadeiro movimento de massas. É uma afirmação de Lênin, que Brecht pede para ser colocada na sala de espetáculos onde **A Mãe** estiver sendo encenada. Com a colaboração de Gunther Weisenborn e Slatan Dudow, Brecht escreveu, em 1931, uma adaptação do romance de Górki (do original conserva a heroína, Pelageia Vlassovna — **tenho 42 anos, sou viúva de um operário e mãe de um operário** —, alguns personagens secundários e algumas situações: das 15 cenas da peça, 7 estão diretamente baseadas no romance, que se desenvolve em 1901 e 1902 na Rússia, enquanto que na adaptação a ação se estende, passando pela primeira guerra mundial, até 1917, ano do triunfo da Revolução). O tema é o mesmo mas o tratamento é novo. A peça propõe uma sucessão de contradições, o itinerário de personagens transformados pela realidade e transformando a realidade. Não o conflito das peças clássicas, nem os processos das peças didáticas: uma narrativa às vezes mesmo indireta (a cena da manifestação operária no primeiro de maio é contada e representada depois de ter ocorrido). O novelista e dramaturgo russo Serguei Tretiakov afirma que não se trata de uma obra sobre a Revolução Russa: a peça mostra a história da mulher alemã, revolucionária profissional, fazendo o necessário para esclarecer milhares de mães alemãs que não compreendem a realidade em que vivem. E se refere à obra de Brecht como um seminário sobre os métodos de propaganda e tática da luta revolucionária. Walter Benjamin, afirmando que **a mãe é a prática tornada carne** (cada um de seus gestos, fazer chá ou erguer a bandeira vermelha, serve ao comunismo; ela passa da hostilidade que ameaçava separá-la do filho para uma hostilidade contra o inimigo comum), acentua que Brecht mostra a experiência sociológica da transformação revolucionária de um personagem, a partir de uma

pergunta: ser mãe, uma função social, pode se transformar numa função revolucionária? No sistema capitalista a mãe é duplamente explorada: enquanto operária, enquanto mulher e mãe. E Pelageia Vlassovna não experimenta uma conversão de um passivo cristianismo a um ativo comunismo somente através da difícil experiência existencial (prisão e fuzilamento de seu filho, morte de grevistas, os golpes que ela mesma recebe da repressão policial) mas também por seu esforço de lucidez, pelo progresso de seus conhecimentos, sua vontade de aprender a teoria, que começa em seu ponto mais rudimentar: aprender a ler.

A Mãe, história de uma tomada de consciência, de como se processa este aprendizado, na teoria e na prática, história de uma operária que aprende ensinando e ensina aprendendo, e se transforma, à medida em que ajuda a transformar o mundo (não é mais necessário renunciar a si mesmo, à sua personalidade e à sua vida, aceitar a morte como nas peças de **estar de acordo;** agora a ação é a reconciliação, indivíduo e coletividade são uma mesma coisa e a transformação do homem se realiza na transformação do mundo), levada a partir de um impulso materno de proteção do filho para a solidariedade de classe, passando por um aprendizado de economia-política, pela atividade militante espontânea e depois consciente, tornando-se uma revolucionária astuciosa, tenaz. Transformação em teatro épico de um clássico do realismo socialista, é um verdadeiro símbolo da classe operária.

A peça estreou em Berlim no teatro **Amm Schiffbauerdamm** em 17 de janeiro de 1932 (data de aniversário do assassinato de Rosa Luxemburg), com direção de Emil Burri, música de Hans Eisler, cenografia de Caspar Neher e tendo Helene Weigel no papel da mãe e Ernst Busch no do filho. Foi produzido por um grupo independente de atores, o Grupo de Jovens Comediantes (organizado em 1928; sobretudo em 1930/31 a crise econômica determinou a fundação de diversas "cooperativas" de atores, não vinculados aos teatros existentes). O espetáculo de 29 de fevereiro foi interrompido pela polícia, sob pretexto de que a sala (**Moabiter Gesellschafthaus,** num bairro operário de Berlim) não tinha segurança contra o perigo de incêndio... Depois a encenação é interditada. E os atores se limitam a ler seus papéis, experiência que, naturalmente, fascina Brecht. **A Mãe** foi encenada em 1935 em New York pelo **Theatre Union;** mais tarde em Leipzig, em 1950. A versão definitiva, que se transformou num

clássico do teatro contemporâneo, foi dirigida por Brecht no **Berliner Ensemble** (estréia em 10 de janeiro de 1951).

II

Na primeira cena, Pelageia prepara a sopa para seu filho Paul. A primeira fala é: **Eu tenho quase vergonha de oferecer esta sopa ao meu filho.** Ela apresenta ao público a situação econômica difícil de uma viúva de operário e mãe de operário. E conclui, comentando sua vida: **eu não vejo saída.** Está enunciado o teorema brechtiano: as cenas seguintes mostrarão onde está a saída para a classe explorada — a luta contra a exploração e a tomada do poder. Paul está envolvido no movimento revolucionário e com seus companheiros, prepara uma greve contra a diminuição dos salários. A polícia invade a casa. Mas é necessário distribuir panfletos na porta da usina: Paul é designado, mas para não expor o filho ao perigo, Pelageia vai em seu lugar. E, sem saber o que faz, **eu não sei ler,** ajuda a organizar a greve e adquire seus primeiros conhecimentos de luta: assiste a prisão de três trabalhadores que tinham lido os panfletos que ela distribuía. Procurando compreender o sentido e as conseqüências de seu ato, recebe uma lição de economia política, abandona a ignorância e começa a trilhar o caminho da compreensão, enxergando as causas da miséria. Ela deu a luz a um filho; agora o filho ilumina sua vida. Numa passeata de primeiro de maio, Pelageia toma a bandeira vermelha das mãos de um companheiro abatido pela polícia: **Me dá a bandeira, Smilgin, eu falei. Me dá! Sou eu que vou levar a bandeira! As coisas vão terminar mudando!**

Descobre e assume o comunismo:

Ele é sensato, compreensível. Ele é alegre.
Você, que não é explorador, pode compreendê-lo.
Foi feito para você, debruça-te sobre ele.
Os idiotas dizem que é idiotice, os sujos que é [sujeira.
Ele é contra a idiotice e a sujeira.
Os exploradores dizem que ele é um crime.
Mas nós sabemos, ele é o fim de seus crimes.
Não é uma loucura, mas o fim da loucura.
Não é o caos, mas a ordem.
Ele é esta coisa bem simples,
Que é tão difícil de fazer.

Pelageia aprende a ler e afirma: **ler faz parte da luta de classes.** Quando souberem ler, os operários poderão redigir livros e conduzir sua luta. Recusa Deus: **o destino do homem é o homem.** A canção **Elogio da Instrução** afirma que é preciso aprender tudo, desde as coisas mais simples, ninguém é velho para aprender, é preciso começar pelo alfabeto, aprender no asilo e nas prisões, as mulheres na cozinha, os velhos em suas casas. Devorar livros, não temer perguntar e se não sabe, saber que não sabe: mais tarde será preciso comandar. Ela recita o elogio do revolucionário: **Muitos são demais. / Quando vão embora, é melhor. / Ele, quando parte, faz falta.** E ainda: **Ele pergunta à propriedade: / De onde vem você? / Ele pergunta às opiniões: / A quem vocês servem? / Lá onde todos sempre calam / Ele fala. / Quando reina a opressão e todos acusam a fatalidade / Ele cita nomes.** E finalmente: **Lá onde o perseguem, / nasce a revolta. E de onde ele é expulso / o movimento persiste.** Pelageia aproveita uma visita a seu filho, na prisão, para obter os nomes de camponeses que devem ser procurados para a distribuição do jornal do Partido: e parte para agitar o campo. Entre ela e o filho não existe o abismo que tantas vezes separa os filhos de suas mães: estão unidos porque existe uma "terceira pessoa", a família universal, os proletários de todos os países. Ela é agora uma militante, **um dos soldados desconhecidos da Revolução, indispensáveis.** Luta pela paz, condenando a guerra de 14, ferida num combate de rua com o exército. Quando o Partido está em perigo, levanta-se da cama onde repousa doente. No final desmistifica uma dessas fascistas campanhas de "cobre para o bem da pátria", destinada a prolongar a guerra. Em 1917 está na rua. numa manifestação que não visa mais apenas reivindicações salariais, mas, sim, a tomada do poder:

Enquanto você estiver vivo, nunca diga: nunca!
O regime vigente não é seguro. Não é imutável.
Quando os opressores falarem, os oprimidos também [falarão.
Quem se atreve a dizer "nunca"?
De quem é a culpa se a opressão persiste? Nossa.
Quem a destruirá? Somos nós.
Você está abatido? Levanta-te!
Você pensa que está perdido? Ao combate!
Você se considera um infeliz? É o momento de [marchar!
Os vencidos de hoje serão os vencedores de amanhã.
E o "nunca" se transforma em "hoje"!

III

Brecht afirma que **A Mãe,** escrita no estilo das peças didáticas, mas para atores profissionais, **é um exemplo de dramaturgia não-aristotélica, anti-metafísica e materialista.** Não procura fazer o público se abandonar ao espetáculo nem se identificar com os personagens: não propõe situar o herói diante de um inevitável destino, não pretende abandonar os espectadores às "emoções do teatro" baseadas na sugestão: **esforça-se por ensinar ao espectador um comportamento prático, o do homem que luta para transformar o mundo.** Em **Notas sobre "A Mãe"** descreve recursos do teatro épico, desde a utilização de projeções (que pretendem ser um obstáculo ao espectador, mediatizando o efeito dramático, integradas organicamente no significado da obra), até considerações básicas sobre o estilo de interpretação e sobre cenografia, assim como sobre a forma de organizar visualmente o espetáculo: **o palco não reflete a desordem "natural" das coisas; o que procura é o oposto, é a ordem natural. Para descobri-la é necessário partir da história da sociedade.** O ator é intermediário entre o espectador e o acontecimento apresentado. E todos os episódios, cotidianos que sejam, devem ser encenados como se fossem fatos históricos.

Brecht reuniu também pronunciamentos violentos contra a peça, publicados pela imprensa burguesa. E faz a crítica da crítica, mostrando seu significado ideológico, suas aspirações verdadeiras, sua parcialidade fechada em conceitos que em última análise defendem, com unhas e dentes, o roubo, a propriedade e a vigência no poder de uma minoria privilegiada. Afirma: **nós, comunistas, temos o dever de fazer notar que nossas idéias não são fruto de um subjetivismo limitado, mas são objetivamente formuladas e válidas para todos.** Brecht afirma inclusive a necessidade de um teatro que divida o público, contra o falso coletivo que é geralmente enunciado como princípio fundamental da comunicação da obra de arte, fundado sobre um abstrato prazer estético em torno do "eterno humano", comum a todos os espectadores, sejam quais forem suas posições diante da produção. **Nossos adversários** — escreve — **são os adversários da humanidade.** E ainda: **eles não têm razão a partir de seus pontos de vista: é justamente em seus pontos de vista que residem seus erros.** Atacando os que são o lobo do homem e portanto **não são homens, são lobo,** Brecht aprofunda a justificativa de um teatro destinado à reflexão e à instrução do público. Não admitindo também a suposta

divisão que a crítica burguesa procura fazer entre instrução e diversão, fruto do fato de que a burguesia tem repugnância pelo estudo, para ela simples mercadoria destinada à exploração.

IV

Analisando o trabalho de Helene Weigel no papel-título, Brecht deixa evidente a influência que a atriz deve ter exercido em seu próprio processo de criação. Insiste na necessidade de uma interpretação expositiva, significativa, lúcida e didática, que suscita não apenas sentimentos mas também idéias. Weigel era capaz de não apenas fazer chorar quando chorava ou fazer rir quando ria, mas também de fazer rir quando chorava e chorar quando ria. Aperfeiçoou sua arte a tal ponto que depois de ter se esforçado de dirigir o interesse dos espectadores aos grandes temas, a luta dos oprimidos contra os opressores, não foi sem dificuldades que aprendeu a admitir que este interesse não se apegava a ela como atriz, mas ao que representava. Foi sua grande conquista e o princípio do que, paradoxalmente, chama de **A queda de Weigel na glória.** Seu objetivo não era mostrar sua própria grandeza, afirma Brecht, mas a grandeza daqueles que representava: não pedia aos opressores para terem piedade pelos oprimidos — pedia aos oprimidos para terem confiança neles mesmos.

A música de Eisler para **A Mãe** é de um rigor extraordinário, conduzindo o espectador a assumir uma atitude de observador crítico. No **Elogio da Dialética,** por exemplo, poderia dar a impressão de um canto de triunfo sentimental. Mas é mantido pela música no domínio do racional. Comentando a música, Brecht afirma que é necessário não apenas escrevê-la de uma forma nova, mas também interpretá-la segundo propósitos rigidamente controlados: **é preciso tirar o aparelho de produção do teatro operário fora deste vasto tráfego de droga que é a indústria do teatro burguês.**

Brecht voltou ainda a escrever sobre a peça a propósito do espetáculo realizado nos Estados Unidos pelo **Theatre Union,** que Friedrich Wolff considerava o mais poderoso posto de teatro de esquerda de todos os países capitalistas. Interessados na peça, mas numa tradução/adaptação de Paul Peters (que estava mais próximo de Górki do que de Brecht), o grupo enviou Manuel Gomez à Dinamarca: depois de alguma hesitação, concordaram em assinar um contrato em que o texto de Peters serviria de base para o espetáculo. Gomez propôs a ida de Brecht a New York, porque o texto

teria que ser refeito durante o processo de trabalho. Os problemas, que começaram com a tradução de Peters, prosseguem, mais graves, com o espetáculo, dirigido pelo jovem Victor Wolfson. Brecht e Eisler permanecem na platéia, discordando de tudo: depois de uma série de incidentes, alguns graves (George Sklar afirma que Brecht criou um clima de histeria, comportando-se como um verdadeiro Hitler, sempre com sua jaqueta de couro, camisa de seda cinza, que nunca trocava, exalando um cheiro insuportável, **um homem louco com óculos de Gandhi;** a opinião de outro dos dirigentes do grupo, não é menos favorável: um neurótico que não tomava banho, era difícil suportar o cheiro dele, **eu costumava me retirar logo que a conversa terminava),** concordaram em ficar quietos, guardando as observações para transmiti-las mais tarde, através de Gomez, colocado como "intermediário" entre Brecht e Wolfson. Um dia chegaram a ser expulsos do teatro. Segundo Brecht o grupo não compreendeu a proposta de linguagem nova do espetáculo e o resultado foi uma produção politicamente errada e ineficaz. O escritor Michael Gold afirma que o **Theatre Union** errou escolhendo a peça, não compreendendo o público que freqüentava sua sala: **mas uma vez aceita, entretanto, deveriam ter deixado Bert Brecht e Hans Eisler realizá-la, já que estes homens são grandes artistas e certamente sabem o que querem fazer.** Segundo Brecht o **Theatre Union** teve a coragem de montar a peça, mas não a de tomar medidas necessárias para realizá-la. Escreveu ao grupo uma carta aberta, em versos, explicando como adaptou o romance de Górki, como a peça foi encenada na Alemanha, e criticando o espetáculo norte-americano, que procurava despertar piedade e não admiração pela mãe que perde o filho (porisso a morte de Paul foi colocada no final; **como o homem de negócios investe dinheiro em uma empresa, vocês pensam que o espectador investe emoção no herói).** A carta termina assim: **Companheiros, a forma das peças novas / é nova. Mas por que / temer o que é novo? É difícil de realizar? / Mas por que temer o que é novo e difícil de realizar? / Para o explorado, sempre enganado / a vida também é uma experiência incessante, / ganhar alguns "kopecks" / é uma empresa incerta, não ensinada em nenhum lugar. / Por que ele deveria temer o Novo e não o Antigo? E além disso, mesmo se / vosso espectador, o operário, hesitasse, vocês não deveriam, / ir a reboque dele, mas sim mostrar-lhe o caminho, / ir na frente, com grandes passos, tendo em sua força / uma confiança absoluta.**

O GRANDE MECANISMO DO CAPITAL

I

Brecht pesquisa, auxiliado por Elisabeth Hauptmann, os monopólios norte-americanos, a bolsa de valores de Berlim e Viena. E em 1930, retoma temas esboçados em **A Padaria** desenvolvendo-os de uma forma totalmente diferente em **Santa Joana dos Matadouros:** é uma análise da crise econômica de 1929 (e também da crise social alemã, com o fracasso da República de Weimar, a ascensão do nacional-socialismo, a opressão das classes trabalhadoras e a traição da pequeno burguesia), uma paródia inteligente de obras clássicas da literatura alemã (sobretudo de **A Virgem de Orleans** de Schiller e do **Segundo Fausto** de Goethe). A forma e a estrutura, inclusive a linguagem poética, da tragédia e do drama clássico são colocadas em questão; o marcante contraste, como afirma Chiarini, entre o elevado estilo patético dos clássicos e a imediata "banalidade" do tema tratado por Brecht, enfim o tema heróico tradicional aplicado a conflitos da sociedade contemporânea, através da paródia crítica. Quase um ensaio sobre economia política, desnudando a verdade e as contradições do capitalismo, baseado na produção anárquica, no difícil momento em que, diante de uma situação histórica inédita, a produção se desorganiza, com a saturação do mercado e o excesso de produção levando os industriais a uma dependência total e absoluta das bruscas oscilações da Bolsa de Valores de Wall Street (um novo Deus que determina todos os passos, os mais sórdidos e aparentemente mais inocentes, dos industriais, colocados à beira de um colapso total; como assegura Dort, Pierpont Mauler, o "rei da carne", compra para vender e vende para comprar e, através de intermediários compra o que vende, mas mais barato, e vende o que compra, mas mais caro). Os industriais vivem num clima de terror e sangue, enquanto os operários, jogados no mais brutal desemprego, o que significa miséria e fome, organizam a incontrolável revolta. A religião, personificada no Exército da Salvação (na peça intitu-

lado "Chapéus de Palha Pretos"), intervém na batalha de classes procurando atenuar as contradições, enganar o povo com as promessas da felicidade eterna após a morte. A repressão violenta tenta silenciar as reivindicações cada vez mais violentas dos desempregados. Joana Dark, militante do Exército da Salvação, participa da mistificação, acredita na bondade dos homens, mesmo na dos patrões. Mas cumpre um itinerário de conhecimento (como Pelageia Vlassovna em **A Mãe:** as duas peças podem ser aproximadas em diversos sentidos, ainda que em muitos sejam radicalmente opostas; hoje é impossível afirmar qual foi concebida ou realizada antes, mas formam um díptico, sendo impossível determinar qual é a primeira e qual a segunda parte do mesmo; é oportuno assinalar que **A Mãe** foi escrita para platéias operárias, enquanto que **Santa Joana** destinava-se às salas onde os clássicos eram representados; curiosa é também a afirmação de Ewen: **A Mãe** seria a única obra de Brecht que não pode ser representada senão segundo um estilo rigorosamente brechtiano, enquanto **Santa Joana** seria a única que não pode ser interpretada no estilo tradicional do **Berliner Ensemble**), uma tomada de consciência da realidade objetiva, que apela para a compreensão do espectador: depois de três vezes descer ao inferno (tomar contacto direto com a vida do povo, descrita realisticamente: o homem do povo não é idealizado, mas também um homem vil, pervertido por uma determinada sociedade; para Brecht a virtude deve ser discutida em função de uma situação social concreta e quando um personagem procura mostrar a Joana a baixeza e a imoralidade do povo, ela afirma: **o que você está me mostrando não é a imoralidade dos pobres, mas sua pobreza** — a verdade dialética substitui uma aparente verdade fundamentada num juízo formal).

II

A princípio, Joana se identifica com os propósitos dos Chapéus Pretos: nestes negros tempos de caos ordenado, de injustiças planejadas, quando a cidade é dominada pela insegurança e o mundo se transforma num matadouro, atraída pelos gritos da violência ela vem apelar à pacificação do povo — que não destruam seus instrumentos de trabalho, se reconciliem com Deus, única salvação para os pobres:

Que Deus caminhe no coração da miséria
E que sua voz ressoe do fundo dos matadouros.

Joana afirma que é no céu que é necessário conquistar um bom lugar, não na terra. A desgraça vem como a chuva: ninguém é responsável por ela, apesar disso ela vem. Mas um operário responde de onde vem a miséria: **De Lennox e Cia.** Os operários escutam os sermões enquanto dura a sopa. Joana quer saber a verdade e procura o rei da carne, como Joana D'Arc procurou o rei da França e o reconheceu sem nunca tê-lo visto antes: sem conhecer Mauler, ela o reconhece:

Mauler — Como é que você sabe que sou eu?
Joana — Porque de todos você é o que tem o rosto [mais cheio de sangue.

Mauler é um capitalista sanguinário mas tem uma dupla personalidade: como no **Fausto,** nele lutam duas almas — não suporta a morte de um bezerro, mas friamente assume comportamentos que resultam na morte de homens. Mauler é um homem capaz de remorso e arrependimento. Se deixa enfeitiçar até certo ponto por Joana e em determinado momento de crise parece disposto a abandonar tudo e juntar-se ao Exército da Salvação: mas sua divisão interna é vantagem — nesta duplicidade, coloca Brecht, repousa o mundo capitalista. Seu humor depende de Wall Street (está sempre recebendo telegramas de seus amigos de New York, que determinam como ele tem que agir para triunfar sempre, vencer a crise esmagando acionistas, firmas concorrentes, fabricantes de carne, criadores de gado, etc.). No final da peça os capitalistas parodiam diretamente o **Segundo Fausto** de Goethe e fazem o elogio da dualidade de Mauler:

Em cada homem habitam
Duas almas opostas.
E ao contrário de escolher uma delas.
É necessário sempre guardar as duas.
Homem! Permanece sempre em luta contigo mesmo!
Continue sendo um, sempre em dois dividido!
Guarde tua alma nobre com tua alma vil,
Guarda tua alma grosseira e tua alma terna.
Guarda as duas!

Joana descobre que o sistema é como uma gangorra: os que estão em cima permanecem em cima gra-

ças aos que estão em baixo; e porisso sempre manterão os de baixo em baixo. E os de baixo têm que ser cada vez mais numerosos, para manter a posição da gangorra. Joana acredita na conversão dos bons patrões, mas quando afirma que **a bondade existe** ouve-se ao longe as metralhadoras da repressão. Os operários estão decididos à luta:

Se vocês estiverem em grupos
Eles vão bater em vocês.
Nós dizemos: fiquem em grupos.
Se vocês combaterem
Seus tanques virão esmagá-los.
Nós dizemos: combatam.
Este combate será vencido
E talvez também o próximo será vencido.
Mas vocês aprenderão a lutar
E aprenderão por experiência
Que nada se consegue sem violência
E sem a vossa própria ação.

Mas Joana não acredita que a violência possa construir: **se desde a infância a marca da miséria e da fome me tivesse ensinado a violência, eu seria um deles e não faria perguntas. Mas agora, eu preciso ir embora.** Apesar de seu esforço de lucidez, Joana não se liga aos que organizam a greve: sua trajetória de compreensão não é a mesma de **A Mãe.** Permanece prisioneira do sistema de valores morais cristão, acreditando na caridade, na bondade, e, encarregada pelos dirigentes operários de uma importante missão para a deflagração de uma gigantesca greve, recua, novamente iludida pelas falsas promessas dos capitalistas.

Joana morre sem lutas e sem glória, de uma pneumonia contraída no frio e na neve dos matadouros de Chicago. Mas sua morte será usada contra o povo. Joana será canonizada pelos exploradores, numa apoteose glorificante que traduz, como afirma Chiarini, a **necessidade de acobertar com uma fraseologia idealista e mística os interesses mais terrenos e impuros.** O povo não ouvirá suas últimas palavras:

E eu? o que é que eu fiz? Nada.
Sejam quais forem as aparências
Que nada seja computado como uma boa ação
Se não for uma ajuda real.
Que nada seja considerado honrado
Senão aquilo que muda o mundo
Definitivamente: ele precisa ser transformado.

e na hora de deixar o mundo, afirma que

Quando chegar o momento de vocês deixarem o [mundo
Não tenham a preocupação de terem sido bons
Isto não é o bastante!
Deixem um mundo bom!

Suas últimas palavras são:

Onde reina a violência
O único recurso é a violência
Onde vivem os homens
O auxílio só pode vir dos homens.

A peça termina com um grande coral cantando **Hosanah!**, com os altos falantes anunciando a crise do capitalismo em todo o mundo (inclusive: **o Brasil joga no mar a colheita de café de todo um ano!**), os capitalistas se insultando uns aos outros. Mas existe um plano de salvação do sistema. Joana será utilizada, morta, pois a religião serve ao regime. Por trás de Chicago está Wall Street, mas presente em tudo está a Alemanha: em 27 de janeiro de 1932 Hitler fala diante dos magnatas de Ruh, em Dusseldorf.

III

Para Chiarini, **Santa Joana** é o primeiro esforço de Brecht para libertar-se do frio estilismo didático das **Lehrstuck** e atingir uma forma dialética mais complexa. Seria o princípio de uma nova fase de sua obra. Brecht teria descoberto o psicólogo que se ocultava em Marx: o que este deixou em suas investigações políticas e econômicas, afirma Holthusen, Brecht transformava em vida dramática sob a forma de diferenciações psicológicas — **Brecht vê no fato de trocar a representação falsa da realidade por uma representação fiel e verdadeira, o "shock" decisivo que condiciona as peripécias dramáticas.** Assim a Joana francesa foi chamada para cumprir uma missão religiosa e nacional por uma iluminação sobrenatural, enquanto que a Joana operária de Brecht se converte à realidade por uma súbita tomada de consciência. Em Brecht a religião é negativa, ao contrário da Joana francesa (e em Schiller o sacrifício pode transformar o mundo, na renúncia se manifesta a inspiração divina, o homem deve

sublimar seus instintos humanos para a salvação do reino; Weideli acentua que na obra de Brecht, Joana é privada de sua morte e do sentido de sua vida, o **sistema assimila nossos atos, deforma-os e os utiliza no sentido que lhe convém).** E o Exército da Salvação, que com cânticos e sopas procura alienar ainda mais a classe operária, está aliado ao grande capital e o auxilia na crise. Joana, na lenda e na história, troca suas roupas de camponesa pelo uniforme militar; a Joana de Brecht, expulsa das fileiras dos Chapéus Pretos, troca o uniforme pelas roupas de camponesa. E parte para lutar ao lado dos operários, embora sem compreender os elementos básicos desta luta, mas compreendendo a miséria e a fome que os esmaga. Ela toma consciência de classe, mas não consegue objetivá-la. Um operário chega a comentar com precisão: **ela vai embora, quando a verdadeira neve começa a cair.** O personagem adquire, em certo sentido, uma conotação mais ampla: para alguns é o símbolo de toda uma geração, a de após-guerra, que fracassa na Alemanha.

Mas **Santa Joana dos Matadouros** não chegou a ser encenada durante a vida de Brecht. Nenhum teatro de Berlim quis a peça na época. O Conselho Municipal de Darmstadt negou autorização para ser representada por seu teatro. A denúncia de assimilação e utilização pelas forças da reação de todo e qualquer humanismo socialista cristão era forte demais. O fascismo já está de braços dados com os grandes industriais. **Santa Joana dos Matadouros** foi entretanto transmitida pela Rádio-Berlim em 11 de abril de 1932, tendo no elenco Helene Weigel, Carola Neher, Peter Lorre, Busch, Kortner e outros. A música é de Paul Dessau. O texto é escrito em versos. Brecht utiliza a forma literária como arma política: versos e métrica são usados com ironia crítica, reveladora das verdadeiras intenções que estão em jogo por trás das palavras muitas vezes enganadoras dos personagens. Volker Klotz acentua que a ironia dos trabalhadores e o desvario parodista de forma e conteúdo nos capitalistas não derivam das personagens, **mas sim do autor: o comportamento e a linguagem dessas personagens não pretendem fazer concorrência aos dos homens reais nas mesmas circunstâncias.**

Brecht afirma que cada nova tarefa exige métodos novos e para que a representação da realidade permita à sociedade intervir, é preciso constantemente modificar ou alterar os métodos. Assim **Santa Joana,** segundo ele, usa inúmeros efeitos de identificação com o personagem de Joana Dark: **quando se luta, as coisas às vezes precisam ser facilitadas. É uma necessidade. Afasta-se o que incomoda, escolhe-se o que ajuda.** A partir de sua próxima peça, Brecht passará a enfrentar o monstro em que se transformou o capitalismo: o nazi-fascismo.

Muito antes de caírem as bombas, nossas cidades já eram impossíveis de habitar. O excremento nos rodeava por todos os lados...

COMO DESVIAR A LUTA DE CLASSES

I

Em 1933 Hitler assume o poder: em 30 de janeiro Hindenburg chama o chefe do Partido Nacional-Socialista (organizado em 1920) e o Partido Comunista convoca uma greve geral; em 31 de janeiro Hitler fala à nação alemã e no dia seguinte o Reichstag (Parlamento) é dissolvido. Durante o mês de fevereiro Heinrich Mann e Kathe Kollwitz, e outros artistas e intelectuais, pedem a unidade da esquerda: mas comunistas e socialistas não chegam a um acordo. Brecht defende a necessidade de uma frente única contra o nacional-socialismo. Já vem enfrentando a justiça e a censura: um espetáculo de **A Decisão** foi interrompido pela polícia; Brecht e os realizadores do filme **Kuhle Wampe** foram acusados de "ameaçar a segurança do Estado"; a direita acusava com veemência o que chamava "Bolchevismo Cultural", categoria que atribuía a qualquer obra que apresentasse caráter vagamente liberal, progressista ou racial; para o Dr. Goebbels a arte moderna era **uma flor do pântano, nascida no asfalto democrático** e sujeita à influência judia (citado por Ernst Schumacher); em agosto de 1932 o **Volkischer Beobachter** publica uma lista que denuncia os escritores responsáveis por esta cultura "decadente" (entre eles Hasenclever, Feutchwanger, Eugene O'Neill, Pirandello, Wedekind, Toller, Molnar, Shaw, Strindberg, Hauptmann e Brecht) afirmando que seriam logo proibidos .

Em 27 de fevereiro os nazistas põem fogo no **Reichstag** e culpam os comunistas. Foi o pretexto para um implacável terrorismo cultural, prisões em massa de esquerdistas e militantes comunistas, fechamento de órgãos da imprensa, prisões de intelectuais e operários. No dia 28 de fevereiro, Brecht parte com sua família para o exílio. Goebbels assume o ministério de Propaganda em 13 de março, dez dias depois uma lei concede plenos poderes a Hitler. Em 10 de maio os nazistas organizam a primeira queima de livros "subversivos". Queimam tudo que encontram de Brecht,

que em seguida perde sua cidadania e tem os bens confiscados. Também Feutchwanger, Alfred Kerr (o crítico que sempre atacou Brecht), Heinrich Mann, Toller e Kurt Tucholsky são privados da nacionalidade alemã. Começam os pilares da imbecil cultura nazista: em outubro Hitler coloca a pedra fundamental da "Casa da Arte Alemã" e Alfred Rosenberger pronuncia o discurso inaugural afirmando que os S. A. fizeram mais, por esta cultural, do que muitos professores de ensino superior; em novembro é organizada a Fundação Oficial da Câmara de Cultura do Reich, com sete departamentos especiais: músicas, artes plásticas, teatro, literatura, imprensa, rádio e cinema. A queima de livros é comemorada um ano depois com a fundação em Paris na **Biblioteca Alemã da Liberdade.** Os escritores se encontram no exílio. Muitos não regressarão mais à Alemanha: uns se suicidam (Stefan Zweig se mata no Rio de Janeiro), outros morrem em países estrangeiros, alguns assassinados, outros exterminados em campos de concentração. Outros resistem e permanecem fiéis a ideais de justiça e liberdade, como Brecht, dedicando toda sua obra ao ataque do nazismo. Brecht erguerá sua voz com ternura e cólera. Sua obra e a reflexão sobre sua experiência prática se consolidam e atingem uma dimensão nova. O exílio, como afirma Dort, cortou sua ligação direta com a vida material do teatro e com a realidade alemã (com a qual manteve sempre um laço: a permanente contestação), mas seu teatro será a negação do exílio, a recusa do mundo hitleriano (e daquilo que em cada um de nós o torna possível), um bloco poderoso que, diante de um mundo contaminado pelo nazismo, é a imagem deste mundo, mas uma **imagem à distância,** onde o natural aparece como insólito, o que aparece eterno se torna transitório e o destino de cada personagem ou de cada acontecimento perde seu caráter de fatalidade **e denuncia suas causas humanas, sua submissão ao poder do homem, onde a tragédia do indivíduo remete à comédia da História.**

Num poema que escreve alguns anos depois, conta a história de um poeta que quando percebe que seus livros não estão sendo queimados, corre para casa e escreve uma carta aos incendiários:

Me queimem — escreve rapidamente — me queimem!
Não me dêem este golpe! Não me deixem de lado!
Não relatei sempre a verdade em meus livros? E agora
Vocês me tratam como um mentiroso! Eu vos ordeno:
Me queimem!

Em setembro de 1933, em Leipzig, começa o processo forjado contra o comunista búlgaro George Dimitrov, acusado de ter posto fogo no Parlamento alemão. Do tribunal, Dimitrov ataca com coragem o fascismo. O Tribunal Superior foi obrigado a absolvê-lo e Dimitrov foi acolhido na URSS. Brecht mais tarde escreve um poema sobre o prisioneiro: enquanto enfrenta o tribunal fascista, **a voz do comunismo fala no coração da Alemanha.**

II

Brecht focaliza a situação trágica da Alemanha de Hitler em muitos poemas. Utilizando melodias e cantos luteranos bastante conhecidos, escreve letras irônicas e impetuosas provocações contra Hitler:

Bendito seja o senhor
Ele nos enviou Hitler!

São poemas ferozes, escritos com ódio, a maior parte não publicados na época: mas clandestinamente penetraram no território alemão. Brecht ridiculariza a República de Weimar, Hindenburg e sobretudo o **Fuhrer,** que chama de "pintor de paredes". Mas se revolta também contra os que suportam a opressão passivamente. Em outros poemas uma mãe explica as dificuldade de ter um filho, alimentá-lo numa época de sofrimento e dor: para conseguir pão é preciso enfrentar generais e lutar contra os tanques; mas quando o filhos crescer, será um operário para lutar ao lado dos pais. Noutro poema, um S. A. é conduzido à guerra e percebe que seu inimigo é seu irmão, e que os verdadeiros inimigos de ambos são os que comandam: a guerra é feita por e pelos poderosos. Em outro poema, Brecht lamenta a triste figura de sua pátria no mundo. Em outro, saúda ironicamente a grande opulência de New York, que se aproveita dos debilitados mercados europeus.

Um dos mais importantes poemas deste período é **Algumas personagens a "Um Homem Bom",** que termina:

Você tem boa fé, diz a tua opinião.
Mas que opinião?
Assim escuta: nós sabemos
Que tu és nosso inimigo. Porisso vamos
Te encostar na parede. Mas, em consideração

A teus méritos e às tuas boas qualidades,
Vamos te encostar numa boa parede e te fuzilar
Com boas balas atiradas por bons fuzis
E te enterrar com
Uma boa pá numa boa terra.

É desta época o **livro para crianças** intitulado **Os três soldados,** publicados em 1932 com ilustração de George Grosz (que em 12 de janeiro do ano seguinte emigra para os EEUU). É um poema em quatorze capítulos, um relato extremamente violento, onde condena os que se submetem à tirania sem reagir, os que suportam a miséria sem revolta. Três soldados desertam no fim da guerra: são a Fome, o Acidente e a Tosse. Viajam por diversas cidades, assistem à destruição de trigo, assistem à fabricação de gás asfixiante, decidem liquidar todos os que não reagem, que os consideram como inevitáveis catástrofes naturais, contra as quais não se pode lutar. Encontram o próprio Deus, impotente. Indignados cometem toda sorte de atrocidades, chegam finalmente a Moscou, onde o povo reage contra eles e os encosta no muro para fuzilá-los: só então estão felizes; aprovam os que se preparam para matá-los e gritam: **é isso que é preciso fazer!**

III

São também desta época as primeiras histórias do **Senhor Keuner,** um dos mais curiosos personagens de Brecht, uma espécie de seu alter-ego. São histórias curtas. Parábolas escritas, com sensível humor, sobre o comportamento. Agressivas na expedição de uma ética baseada na dialética, na astúcia "schweikiana", na inteligência de quem enfrenta inimigos poderosos, mas descobre como ludibriá-los. Por exemplo:

> **Quando entra numa casa estranha, o senhor K., antes de ir se deitar, costuma examinar as saídas. Interrogado sobre isso, respondeu, aborrecido: "É um velho e maldito hábito. Eu sou pela justiça. Porisso é conveniente que as casas onde eu me alojo tenham mais de uma saída".**

Outra história, intitulada **Conversações: "Não podemos mais discutir juntos" disse o sr. K. "Por quê?" perguntou o homem, assustado. "Não falo mais nada racio****mais discutir juntos" disse o sr. K. "Por quê?" perguntou o homem, assustado. "Não falo mais nada racional**

nal na sua presença" se queixou o sr. K. "Mas isso não me incomoda" disse o outro, para consolá-lo. "Acredito, disse o sr. K., irritado, mas a mim isso me incomoda". Em outras histórias ataca os que se orgulham de escrever livros pessoais. Elogia um filósofo chinês que escreveu um livro com cem mil palavras, das quais nove décimos eram citações. Uma das histórias mais fascinantes é **O Animal Favorito do Senhor Keuner:** história do elefante, que une a força à astúcia, um bom amigo e um bom inimigo, grande e pesado, mas também rápido, de orelhas grandes que ouvem apenas o que convém ouvir, geralmente sociável (e não somente com os elefantes), amado e temido, pele dura mas coração terno, fica triste ou colérico, gosta dos pequenos animais e das crianças, não é bom de comer, pode trabalhar muito, amar e beber, ficar alegre. E faz alguma coisa pela arte: fornece marfim. Outra parábola extraordinária pela mordicidade de sua agressão à sociedade vigente é **Se os tubarões fossem homens:** o senhor Keuner explica à filha de sua hospedeira o que aconteceria — nos mares construiriam caixas enormes para os pequenos peixes, cuidariam para que as caixas tivessem sempre água fresca e todas as medidas sanitárias, não permitiriam que os peixinhos morressem antes da hora, qualquer ferimento seria imediatamente curado; organizariam festas para que os peixinhos não se sentissem melancólicos e também escolas para que aprendessem como se entra na goela dos tubarões; receberiam também sólida formação moral, sobretudo alegremente ter fé e confiança cega nos tubarões; aprenderiam a obediência, precavendo-os contra os materialistas e os marxistas; os peixinhos aprenderiam a denunciar os que tivessem más tendências; os tubarões fariam também guerra para conquistar as caixas dos peixes estrangeiros e para conquistar os peixinhos estrangeiros; os peixinhos teriam também uma cultura e uma arte — belos quadros onde os dentes dos tubarões seriam representados em cores deliciosas, e teatros, onde se mostraria como os heróicos peixinhos entrariam com entusiasmo na boca dos tubarões; teriam também uma religião que ensinaria que os peixinhos começam realmente a viver no ventre dos tubarões; e haveria também uma hierarquia entre os peixinhos, os maiores entre eles ocupariam postos importantes, vigiariam para que reinasse a ordem entre os peixinhos menores, se tornariam professores, oficiais, engenheiros em construção de caixas, etc — **em resumo haveria enfim uma cultura no mar, se os tubarões fossem homens.**

O sr. Keuner fala ainda da hospitalidade, da originalidade, de sucesso, justiça, patriotismo, etc. Uma de suas últimas histórias: **Um homem que não via há muito tempo o senhor K., cumprimentou-o nestes termos: "Você não mudou nada". "Oh!", disse o senhor K., ficando inteiramente pálido.**

IV

Em 1932/1936, Brecht trabalha numa peça cujo tema é o nazismo: **Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas,** somente concluída no exílio (estreada em Copenhague em 1936, com música de Eisler e direção de Per Knutzon, auxiliado pelo autor). O ponto de partida é **Medida por Medida,** que Brecht considerava a mais progressista das peças de Shakespeare. No original a moral do tema é que os poderosos não podem reclamar uma moral que não praticam: é preciso exigir dos grandes o mesmo que eles exigem. A adaptação foi encomendada pela **Volksbuhne** de Berlim: na primeira versão, Brecht tratava não a piedade e a fragilidade humana, mas sim o caráter de classe da justiça burguesa. O **Angelo** de Shakespeare torna-se **Angelas:** personagem quase trágico, segundo Ewen uma espécie de D. Quixote anti-capitalista, que pretende ingenuamente resolver os problemas da sociedade em que vive, mas logo percebe que os **cabeças pontudas** não são os verdadeiros inimigos, e que os **cabeças redondas** (na peça, respectivamente, **tchiches** e **tchouches**) só pensam em encher os bolsos e não se preocupam com o bem do Estado. Depois da tomada do poder do nazismo, do incêndio do **Reichstag** e das leis raciais promulgadas em Nuremberg, Brecht altera sua adaptação: nasce praticamente uma nova peça, cuja ação se desenvolve num país imaginário, **Yahoos** (nome apanhado em Swift), na cidade de **Luma** (de Lima, no Peru). Os donos do poder sentem-se impotentes diante da crise econômica, motivada pelo excesso de produção, e da revolta dos arrendatários de terras, que não podem pagar aos latifundiários e se organizam numa ação revolucionária (o Partido da Foice) apoiados pelos camponeses pobres. Aumenta o perigo de uma Revolução que se abateria diretamente sobre a alta e a pequena burguesia exploradora, sobre a aristocracia militar e enfim sobre as forças que irmanadas defendem o capital industrial e financeiro, sustentáculo do regime. Para o vice-rei (leia-se Hindenburg) só resta uma solução: chamar Angelo Iberin (Hitler) e entregar a ele

o poder — um homem "neutro", equidistante das forças em luta, poderia talvez reconciliá-las. Iberin coloca em prática uma nova tática, engendrando um recurso para iludir a classe média e dividir o povo, desviando-os da luta de classe: a luta de raças. Os culpados por tudo que acontece de mal no país são os cabeças pontudas, que devem ser anulados pelos cabeças redondas. Para destruir o Partido da Foice (leia-se, o comunismo) é preciso dar ao povo um pseudo inimigo concreto, fisicamente reconhecível (os judeus). E a teoria da superioridade da raça dos cabeças redondas é habilmente desenvolvida (num discurso pronunciado em Munich em 6 de março de 1929, Hitler já havia afirmado "quem não tem força para cravar sua arma no coração de seu adversário, nunca será capaz de conduzir um povo no duro combate por seu destino" e poucos dias depois acentuou em outro discurso: "graças a uma luta sangrenta, a raça branca deu ao mundo o que chamamos cultura. Nosso valor básico é a herança de nosso sangue, nossa herança racial"). Os acontecimentos vêm demonstrar que a verdadeira diferença na sociedade continua a ser a que separa os ricos dos pobres (um ponto que levantou polêmicas quanto à situação do judeu alemão: a violência sanguinária ariana de Hitler não poupou pobres ou ricos, não distinguindo o povo judeu por sua situação econômica e sua relação com a produção; ou este é um ponto que ainda não foi devidamente esclarescido na análise crítica do nazismo? — alguns historiadores admitem a segunda hipótese, ou ao menos a indagação). A revolta continua, mas o poder se firma, o país se prepara para enfrentar um novo inimigo, os "cabeça quadradas", e organiza-se para invadir um povo vizinho. Iberin tem o poder nas mãos, sustentado economicamente pelos Cinco Grandes.

Algumas canções de Eisler estão entre as melhores escritas pelo compositor junto com Brecht. A peça impressiona pela lucidez de Brecht, no momento dos acontecimentos. Quando embarcavam nas ilusões do nazismo ou não conseguiam desvendar os dados concretos do momento histórico que viviam. Permanece em Brecht, como acentua Ewen, o objetivo básico: elucidar a natureza e as fontes do nazismo, mostrar que não se trata de um mal transcendente ou a expressão de uma "vontade" indestrutível e irresistível, mas de algo que o homem pode eliminar. Nesta época Brecht tenta todas as formas de combater o nazismo. Com **Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas** sua arma é a parábola, a sátira e a ironia. Ewen levanta a hipótese

de ser esta uma arma gasta naquele momento. Talvez a situação exigisse um reexame da forma e dos objetivos da obra de arte militante numa época ameaçada pela barbárie. São objeções, ou ao menos levantamento de indagações, que procedem. Mas o vigor do texto é indiscutível.

A peça termina com os proprietários entoando um canto de dúvida sobre a duração da paz que conseguiram alcançar, uma canção feita de interrogações: será que passaremos assim o resto da nossa vida? será que se dissiparam para sempre as sombras que nos faziam tremer? será que poderemos morrer em nossas camas? será que da noite nascerá a luz? será que de uma vez por todas permanecerá cheia e não mais mudará?, etc. Logo em seguida ouve-se o Canto da Foice:

Morrer por morrer, é preciso morrer sem medo!
Não conta senão contigo mesmo.
Tua noite chega ao fim, levanta!
De pé, camponês!

V

São fundamentais as notas que Brecht escreveu sobre a encenação de Copenhague. Nelas aparece pela primeira vez o termo **Verfremdung** (afastamento, distanciamento, estranhamento), fundamental para a compreensão de sua proposta de trabalho em dramaturgia e espetáculo. As notas são de 1936 e é provável (hoje praticamente todos os críticos e estudiosos de Brecht aceitam a hipótese) que ele tenha ouvido a expressão em sua visita a Moscou em 1935: é a tradução alemã da palavra russa **Ostranienike,** que o esteta Victor Schlowski havia proposto já em 1817 no ensaio **A arte como Percepção do Artístico,** páginas fundamentais do chamado "formalismo russo". Brecht, em notas anteriores às de 1936, utilizava as palavras **befremdlich** e **fremdhiet** (estranho, estranheza). Para uma elaboração mais profunda de sua teoria do teatro **distanciado,** ou **afastado,** ou **estranhado** (é bastante difícil optar, em português, por uma expressão, já que nenhuma das palavras define o conceito em sua totalidade) foi ainda essencial Brecht ter assistido, em Moscou, ao ator chinês Mei Lan Fang.

Para Brecht o efeito consiste simplesmente em eliminar de um incidente ou de um personagem, aquilo que possui de manifesto, conhecido ou evidente, para suscitar espanto e curiosidade; colocar o objeto exami-

nado a uma certa distância, para que possa ser observado com olhos novos, considerá-lo "estranho" e redescobri-lo. Hegel tem uma frase precisa a este respeito: **o conhecido, por ser conhecido, é desconhecido.**

Brecht começa suas notas sobre o espetáculo dinamarquês dizendo que na sala o público podia fumar e comer! Insiste na necessidade de representar comportamentos sociais, que devem influenciar o comportamento social do público. Todos os recursos cênicos devem ser utilizados para distanciar o público. Menciona detalhes sobre os gestos dos personagens, as intenções de cada momento da peça. Cada ator deve visar a exposição clara das contradições básicas de cada personagem envolvido em determinada ação. Mesmo os ruídos devem ser usados pela direção, na medida em que são uma função da parábola. As notas são valiosas como etapa de seu pensamento e indispensáveis para uma encenação do texto: servem a qualquer encenador como estímulo e desafio.

GUERRILHA CONTRA O INVASOR

I

Em 1817 estudantes alemães haviam queimado livros em nome da justiça e da pátria. Heine teria afirmado: **é apenas um prelúdio: onde se queimam livros, acaba-se queimando homens.** Palavras que poderiam ser repetidas na noite de 10 de maio de 1933, quando os estudantes queimam cerca de vinte mil livros em Berlim. Goebbels esteve presente e discursou: **Acabou a hora do intelectualismo;** e ainda: **A idéia de um intelectualismo judeu levado a seu paroxismo agora já passou e o triunfo da revolução alemã abriu um caminho ao gênio alemão. Nesta hora sombria, fazeis bem em jogar nas chamas o mau gênio do passado. É um ato de grande importância, simbólico, um ato que deve anunciar ao mundo a verdade: aqui se destrói a base espiritual da República de Novembro. Destas ruínas vai surgir triunfante o fênix de um espírito novo;** e conclui: **que estas chamas iluminem nosso juramento! Viva o Reich e a Nação! Viva nosso Fuhrer Adolf Hitler! Heil! Heil! Heil!**

Num poema sobre o sentido da palavra "imigrante", Brecht recusa o termo: na verdade **nós fomos expulsos, nós somos proscritos.** E a trágica realidade, que ele consegue suportar com grandeza e sem perder o vigor ideológico e o permanente humor (sabia que vivia numa situação trágica, afirma Ewen, mas se recusava a aceitar a tragédia como o destino último do humor), é o exílio:

E assim aqui estamos nós, inquietos,
O mais perto possível das fronteiras,
Aguardando o dia do retorno.

E ainda:

Nenhum de nós ficará aqui.
A última palavra ainda não foi dita!

Deixando a Alemanha com sua família (Helene Weigel e os filhos Stefan, hoje ensaísta e ator nos EEUU, e Barbara), seguiu para Praga. Não acredita que ficará muito tempo fora de sua pátria:

Não ponha um prego na parede!
Atira tua roupa em cima da cadeira!
Para que tomar providências por quatro dias?
Você regressará amanhã!

Mas o amanhã custa a chegar. Brecht somente regressará a Berlim quinze anos depois.

De Praga seguiu para Viena. Advertido do perigo nazista na Áustria, foi para Zurich, onde encontrou Anna Seghers, Henrich Mann, Walter Benjamin, e o ex-redator da revista **Die Linkskurve,** que o levou a passar alguns dias em Carone, perto de Lugano. Não conseguiu legalizar seus papéis na Suíça e partiu para a França. Depois de alguns dias em Sanary-sur-mer, no Midi, seguiu para Paris. Mas não permaneceu muito tempo na França: queria estar mais perto da fronteira alemã.

Nesta época escreve o **Soneto na Emigração,** onde, como acentua Hanna Arendt, os primeiros versos traduzem um sentimento pouco comum na poesia brechtiana, um lamento pessoal:

Expulso do meu país, tenho que ver agora
Como abrir uma nova tenda, algum lugar onde [possa
Vender o que eu penso.
Tenho que voltar a percorrer os velhos caminhos,
Trilhados pelos passos dos que perderam toda [esperança!
Já em marcha, não sei entretanto que caminho [tomar.
Para onde vou ouço: soletre seu nome!
Ah, este "nome" que já foi célebre!

Klaus Mann define a função do escritor emigrado: por um lado informar ao mundo sobre o III Reich, chamar a atenção sobre o verdadeiro caráter do regime, e ao mesmo tempo manter contato com a "outra" Alemanha, a melhor Alemanha, a ilegal, clandestina; e fornecer material literário ao movimento de resistência no interior do país — e também se tratava de manter viva **a grande tradição do gênio alemão e da língua alemã, e desenvolvê-la com sua própria contribuição à criação literária.** É precisamente o que Brecht fez a

partir do dia em que deixou sua pátria. Escreveu a um amigo na Suíça: **sensível aos gritos de desespero que me chegam através da fronteira.** Aceita um convite da romancista Karin Michaelis para morar na ilha de Thuro, na Dinamarca. Depois de algum tempo fixou residência, durante sete anos, em outra ilha próxima, Funen, perto de Svendborg, num refúgio modesto, uma casa de camponeses. Ali escreve algumas de suas obras mais significativas. E numa carta a Klaber, comenta: **Estou contente de ter deixado Paris. Não que aqui seja mais divertido, mas há mais tempo para trabalhar, o rádio funciona todas as noites, o contato com o mundo está restabelecido. Mas sinto falta de discussões...**

Mas nestes sete anos, viajará bastante. Em 1934 já colabora em jornais de Paris e de Praga, editados por exilados alemães. Artigos e poemas são clandestinamente enviados para a Alemanha. Publica o **Romance de Três Vinténs** e um segundo livro de poesia: **Canções, Poemas, Coros** (incluindo poemas musicados por Eisler, sátiras a Hitler, músicas de **A Mãe** e de **A Decisão,** etc). Em 1935 participa, ao lado de Feuchtwanger, Leonhard Frank, Ernst Bloch, Alfred Kerr, Anna Seghers e muitos outros intelectuais alemães, do I Congresso Internacional de Escritores, realizado em Paris de 21 a 25 de junho. Neste ano Kurt Tucholski, exilado na Suíça, suicida-se (é o que acontecerá mais tarde com outros escritores célebres, como Klaus Mann, Walter Hasenclever, Ernst Toller, Walter Benjamin). Em 1936 é um dos diretores da revista **Das Wort,** ao lado de Feuchtwanger e Bredel (editada em Moscou de junho de 36 até maio de 1939); no mesmo ano está em Copenhague para a estréia de **Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas.** Em 1937 inicia o **Romance dos Tuís,** sobre os intelectuais que se vendem, mas abandona o projeto (já em 1930 Brecht pensava no tema: seria a peça **Turandot,** que terminaria de escrever em 1954); em outubro está em Paris, para o lançamento de **Os Fuzis da Sra. Carrar,** com Helene Weigel no papel título. Em 1938 viaja novamente a Copenhague para assistir à versão dinamarquesa de **Os Fuzis** e para a estréia de **Terror e Misérias do III Reich** (algumas cenas, interpretadas por Weigel e Busch). E o ano em que morre Stanislavski. A guerra civil espanhola (iniciada em 1936) termina em 1939 com a vitória da ditadura de Franco, a derrota das forças republicanas e socialistas. A Alemanha e a Itália auxiliaram o triunfo de Franco. A Áustria foi anexada em março de 1938 e em 15 de março de 1939 a Tchecoslováquia deixa de existir enquanto país independente. Em agosto é assinado o

pacto de não-agressão germano-soviético. Em 1.º de setembro de 1939 a Polônia é invadida pelas tropas de Hitler: começa a II Guerra Mundial. Em abril de 1939 Brecht partiu para a Suécia, um ano depois está na Finlândia e em maio de 1941 consegue escapar do avanço nazista num trem que o leva a Vladivostok. Mas não fica na União Soviética o pacto: segue para os Estados Unidos.

No poema **Nos tempos de trevas** escreveu:

Nos tempos que virão não se dirá
Os tempos eram sombrios.
Mas: por que os poetas se calavam?

Não é fácil o exílio para um escritor: permanece prisioneiro da língua. E um dramaturgo necessita teatros, atores e diretores. A fuga física, entretanto, reforça o vigor poético, moral e intelectual de Brecht.

Uma rima no meu poema
Me daria quase a impressão de uma insolência,
Em mim se enfrentam
A exaltação quando vejo a macieira em flor
E o horror que me causam os discursos do pintor de paredes.

Mas somente o horror
Me faz escrever.

Brecht não se calou, como tantos outros. Em seu pequeno quarto de Svendborg escreveu: **A verdade é concreta!**

Dos sete anos de Dinamarca deixou diversas peças (**Os Sete Pecados Capitais da Pequeno-Burguesia, Horácios e Cyriácios, Terror e Misérias do III Reich, Os Fuzis da Senhora Carrar, A Alma Boa de Se-Tsuan,** o esboço de **Turandot** e a primeira versão de **A Vida de Galileu,** além de uma peça curta intitulada **A Verdadeira Vida de Jacob Geherda),** inúmeros poemas (os mais importantes reunidos em **Poemas de Svendborg,** artigos sobre arte e política. Consegue editar algumas obras e fazer representar outras. Interroga os exilados, participa de reuniões com intelectuais e perseguidos. Trabalha, com Helene Weigel, com grupos dramáticos, amadores e profissionais.

II

Os Sete Pecados Capitais da Pequeno-Burguesia foi a última colaboração de Brecht com Kurt Weill. Ewen aponta este **ballet,** que define como uma espécie de "dança macabra" em torno do desaparecimento da burguesia, como sendo, em certo sentido, um **post-scriptum** a **Mahagonny.** Foi lançado, sem sucesso, em junho de 1933 no **Théâtre des Champs Elysées,** em Paris, pelo grupo **Ballets 1933,** com direção de George Balanchine. A música de Weill é extraordinária. A cenografia é de Caspar Neher e os dois papéis centrais, uma dançarina e uma cantora, são respectivamente interpretados por Tilly Tosch e Lotte Lenya. O **ballet** também não tem sucesso quando mais tarde é encenado em Londres e em Copenhague (onde o Rei se retirou do espetáculo, escandalizado...). É a estória de duas irmãs: Anna I e Anna II. São uma única personalidade, desdobrada: uma encarna o lado emocional, os instintos naturais; a outra o racional, a astúcia para vencer na sociedade moderna. Uma é a mercadoria, outra a que vende a mercadoria. Ambas deixam o lar, em Lousianna (mais uma vez a ação se desenvolve nos EEUU) e partem para as grandes cidades para ganharem dinheiro e financiarem a construção de uma casinha, para seus pais, em sua cidade natal. A família reza:

Que o Senhor ilumine nossas queridas filhas
A fim de que reconheçam o caminho do bem.
Que lhes dê força e alegria
Para não pecar contra as leis,
Que tornam os homens ricos e felizes.

Para ter sucesso, a primeira Anna não pode cometer os sete pecados capitais da burguesia: a preguiça (no exercício da injustiça), o orgulho (mostrar o melhor de si mesma, a recusa de se vender), a cólera (contra a vilania), a gulodice (comer segundo sua fome os produtos de seu trabalho), a luxúria (o amor desinteressado), a avareza (na prática do roubo), a inveja (em relação aos que são felizes). Enquanto a estória vai sendo contada, através da música, da dança e do canto, vê-se ao fundo a pequena casa da família, que pouco a pouco vai sendo construída...

A Verdadeira Vida de Jacob Geherda é um ato único (segundo Elizabeth Hauptmann escrito na Dinamarca, com a colaboração de Grete Steffin); Brecht depois se desinteressou do trabalho, deixando a peça sem acabamento. O texto somente foi dado a conhecer recentemente e estreou em 1971 na Itália, dirigida por Carlo Formigoni com atores do **Teatro Stabile di Torino.** A ação passa-se num pequeno bar: um jovem empregado, assustado e passivo, transforma-se, em

sonhos alucinatórios, marcados por uma música que deve conferir irrealidade à cena, no "Cavaleiro Negro", paladino da virtude e da defesa da honra e da virgindade da garota que lava pratos, assediada por um cliente. Mais que o resultado, o curioso é o tema: o trabalhador que sonha em ser herói, mas na realidade é incapaz de agir com coragem. Como acentua uma nota publicada junto com o texto na revista **Sipario: o problema da sociedade repressiva que induz o indivíduo bom e indefeso à esquizofrenia.**

Horácios e Curiácios, "peça didática para estudantes, que trata da dialética" como a definiu Brecht, tem música de Kurt Schwaen e só foi encenada em 1958. Utilizando um episódio bastante conhecido da história romana, e fazendo-se valer das técnicas de representação e encenação do teatro chinês, o texto, segundo Ewen, é o mais compacto e o mais hábil do teatro didático brechtiano. O tema é a guerra. Os Curiácios querem se apoderar do solo e do sub-solo dos Horácios. Os exércitos se organizam (três combatentes de cada lado, cada um simbolizando um destacamento de combate; os restantes personagens são o coro dos Horácios e o dos Curiácios, e também o coro das mulheres Horácias e o das mulheres Curiácias: os Curiácios são mais fortes e mais bem armados; os Horácios lutam para defender suas riquezas, contra a agressão de que são vítimas, para que a produção de suas fábricas e de seus campos sejam suas — **nós combateremos até a derrota total do inimigo.** E o que assistimos a seguir é o desenvolvimento de uma guerra de guerrilhas: para vencer o inimigo mais poderoso, é preciso usar inteligência e astúcia. saber **pensar dialeticamente,** usar todas as armas disponíveis de todas as maneiras possíveis; saber aproveitar o terreno conhecido; saber usar o próprio adversário, conhecê-lo, dividi-lo; e não hesitar em fugir, quando a medida é a mais justa sob um ponto de vista tático, para reorganizar suas fileiras em melhores condições de vitória. Os Horácios vencem graças sobretudo ao terceiro combatente, que sendo obrigado a enfrentar os três adversários ao mesmo tempo, divide-os e corre em retirada. O povo Horácio, que previa derrota, percebe a vitória: **a fuga era uma ofensiva!** A lança é usada sete vezes: **existem muitos objetos num só objeto.**

Brecht escreve valiosas **Indicações Cênicas** para o texto ser encenado: como no teatro chinês, cada general traz pequenas bandeiras, presas nas costas, indicando o número de exércitos; sugerem a destruição de suas unidades, retirando as bandeiras e jogando-as no chão; o cenário deve ser indicado no palco, o campo de batalha, as florestas e as colinas devem ter a altura dos joelhos; o cenário deve parecer um velho mapa de geografia; na cena dos sete usos da lança, os obstáculos naturais devem ser indicados em pequenos painéis; um ator atravessa a cena com um refletor, representando o sol; os movimentos devem ser lentos e precisos; não é necessário usar música, apenas ruído de tambores; os títulos devem ser projetados em telas ou pintados em telões.

Como acentua Bernard Dort, o teatro de Brecht é a demonstração de um heroísmo sem heróis. O terceiro Horácio tinha tudo para ser herói, mas Brecht transforma-o no exemplo de uma tática. Representa a astúcia, superior à coragem e à disciplina que representa o primeiro Horácio, ao senso estratégico do segundo e à força dos inimigos. Mas não se trata de uma superioridade absoluta: sem os anteriores, não teria vencido. Trata-se de um exercício de inteligência, destinado à inteligência. Escrita com o objetivo de explicar aos estudantes a guerra de guerrilhas, a possibilidade de vitória dos povos invadidos pelo imperialismo, assimilando técnicas e símbolos típicos da tradição teatral oriental, **Horácios e Curiácios** é igualmente uma fascinante demonstração teatral da importância e do significado prático da utilização do pensamento dialético.

O FASCISMO E O CAPITALISMO

I

Cinco Dificuldades Para Escrever a Verdade foi redigido em 1934/35, publicado em Paris numa revista de exilados alemães e distribuído clandestinamente na Alemanha de Hitler. Escreve Brecht: **Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade terá que superar pelo menos cinco dificuldades.** Este ensaio/panfleto não tem seu alcance limitado a um determinado período histórico, nem se dirige exclusivamente aos escritores que vivem sob o fascismo: Brecht acentua que as dificuldades são as mesmas também para os que fugiram ou se asilaram **e mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.** Quais são as 5 dificuldades?

Ter a coragem de escrever a verdade (o escritor não deve silenciar a verdade, nem escrever mentiras; não pode curvar-se diante dos poderosos, o que naturalmente é mais vantajoso, e enganar os fracos; nos tempos de máxima opressão sempre se fala em causas grandiosas, domina um palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como gloriosa bandeira — nestas épocas é necessário ter a coragem de falar de coisas pequenas e mesquinhas, como a comida e a moradia dos que trabalham; é preciso coragem para falar a verdade sobre nós, os vencidos; para muitos a perseguição parece apenas a maior das injustiças, os perseguidores, porque perseguem, são os maus e os perseguidos são caçados por sua bondade, mas na verdade esta bondade foi derrotada e impedida, portanto era fraca, insustentável e não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade; é preciso dizer que os bons foram vencidos porque foram fracos; a verdade deve ser dita contra a mentira, não cabe disfarçá-la em generalizações sujeitas a múltiplas interpretações — precisa ser afirmada sem este caráter genérico, ambíguo, pesquisada em fatos e dados reais, o que significa esforço e estudo, para evitar o erro dos

que possuem apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade e cuja desgraça é justamente ignorá-la); **Ter a inteligência de reconhecer a verdade** (é preciso saber discernir quais as verdades que devem ser ditas em determinado momento; não deixa de ser verdade que as cadeiras têm assento e que a chuva cai de cima para baixo e assim muitos poetas escrevem verdades desta espécie e parecem pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão naufragando; mesmo muitos que não se amedrontam perante os donos do poder não conseguem descobrir a verdade por falta de conhecimentos, não enxergam os fatos e as conexões, estão presos a velhos preconceitos; para descobrir a verdade é necessário conhecer a dialética materialista, a economia e a história; é preciso revelar, mesmo através de formas mais simples de conhecimento, as verdades que auxiliam à transformação do mundo); possuir **a arte de tornar a verdade manejável como uma arma** (é preciso afirmar as verdades práticas, para que suas causas sejam reconhecidas como evitáveis, o que permitirá lutar contra estas situações — a verdade deve ser dita por causa das conseqüências que dela resultam para o comportamento dos homens; estamos vivendo numa época em que o homem é o destino do homem; e basta um pouco de luz para mostrar que o fascismo não é uma catástrofe da natureza, mas um fenômeno sócio-político produzido por homens, preparado pelos proprietários dos meios de produção para grandes massas que não os possuem; o fascismo é uma fase histórica do capitalismo, neste sentido é novo mas ao mesmo tempo é velho; nos países fascistas o capitalismo existe na forma de fascismo e deve ser combatido como capitalismo; ninguém pode erguer-se contra um sem erguer-se contra o outro, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie parecem os que querem comer vitela sem abater o gado, sem ver o sangue; o fascismo existe em germe em todo capitalismo, mas só se mostra quando as relações de produção só podem ser defendidas através da repressão, quando a democracia se torna ineficaz, quando os monopólios precisam ser defendidos com a força bruta, renunciando às garantias formais de um estado constitucional); ter **a capacidade de escolher aqueles em cujas mãos a verdade se torna eficiente** (é preciso destinar a verdade a quem saiba como utilizá-la; deve ser dita calculadamente e assim deve ser ouvida; é preciso dizer a verdade àqueles que estão em péssima situação e saber deles ouvir os detalhes da situação em que se encontram; não se dirigir somente a quem já tem uma

posição política definida, mas também aos que já deveriam ter tomado esta posição: mesmo os carrascos podem ser abordados, se o pagamento para o enforcamento não está em dia ou se o perigo tornou-se demasiadamente grande; é preciso encontrar o tom, não manso e lamentoso, que torna ainda mais miserável quem já se encontra na miséria — a verdade deve ser combativa, não somente contra a mentira mas também contra os que a divulgam); finalmente, é preciso **ter a astúcia de divulgar a verdade entre muitos** (Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras — por exemplo, quando se dizia que o potentado de Kun havia mandado "matar" o filósofo Wan, escreveu em lugar de "matar" o verbo "assassinar" — abrindo lugar para uma nova interpretação da história; é preciso tirar das palavras a sua mística podre — por exemplo, quem hoje diz "população" em vez de povo, ou "propriedade" em vez de terra, já não apóia muitas mentiras; onde está a palavra disciplina, existindo opressão, deve ser substituída por "obediência", porque disciplina é também possível sem o déspota; é preciso definir com precisão o verdadeiro sentido das coisas e revisar o sentido das palavras usadas; pode-se enganar o Estado com muitas astúcias; e mesmo se um alto nível pode servir de garantia para uma denúncia, muitas vezes causa suspeita — neste caso é preciso empregar uma forma literária mais acessível; muita coisa pode ser dita, por exemplo, dentro da estrutura do tão desprezado "romance policial"; a divulgação do pensamento, não importa em que terreno, é sempre útil à causa dos oprimidos; o pensamento quando é cultivado termina sendo perseguido, mas existem campos onde não pode ser apanhado, pois até a ditadura necessita do pensamento — seu êxito pode-se provar nos campos da ciência militar e da técnica; uma descoberta do campo da zoologia, como a de Darwin, durante muito tempo só compreendida pela religião e não pela polícia, pode subitamente pôr em perigo a exploração; nos últimos anos as pesquisas dos físicos determinaram conseqüências no campo da lógica capazes de abalar toda uma série de dogmas que visam à exploração; é preciso enfrentar a censura com astúcia, aceitar mesmo uma cumplicidade aparente com os opressores, para voltá-la contra eles e divulgar a verdade; tudo que encorajar o transitório, acentuar que nada fica como está, que o mundo se transforma, é bom e é uma arma contra os que pretendem fazer parar a marcha da História; e pode aparecer de múltiplas maneiras, sem oferecer pretexto à proibição). Como conclusão, afirma Brecht: a grande verdade de nossa época é que nosso continente submerge na barbárie por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção; devemos denunciar as torturas perpetradas para que estas relações sejam mantidas, mesmo perdendo assim muitos amigos que são contra as torturas (porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem as mesmas, o que não corresponde à verdade); todas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo — **exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.**

II

Em seu exílio, Brecht não tem um teatro para confrontar na prática suas indagações teóricas. Mas continua pensando criticamente os problemas de interpretação e encenação. Escreve um significativo ensaio sobre o ator chinês Mei Lan Fang realçando o **verfremdungseffekt** nos atores chineses, que possuem, ao contrário do ator ocidental, a consciência de estarem sendo observados. E assim se observam a si próprios, tirando partido disto, com o objetivo de parecerem estranhos e surpreendentes. Sempre citam o personagem representado e nos momentos em que precisam mostrar a paixão o que existe é um ritual, uma representação da paixão e da emoção, o que evita a identificação do público, impede misturar as emoções do personagem com as dos espectadores, ou com suas próprias emoções e sentimentos. A preocupação é mostrar os sinais exteriores que acompanham e identificam as emoções, racionalizando-as através da poesia do gesto. Brecht está fascinando com este processo criador que considera mais digno de um ser pensante, processo superior, elevado ao nível da consciência. Discute as possibilidades do aproveitamento para o teatro ocidental. Está armazenando projetos para testar na prática, e voltar a reformulá-los depois de experimentados, quando voltar a ter seu teatro.

É também significativa a influência da cultura chinesa na poesia brechtiana. Nesta época ele escreve poemas para ser divulgados na Alemanha por rádios clandestinas e sobre elas fala numa nova linguagem, uma **linguagem gestual:** a busca de um tom que evocasse a conversação direta, a forma mais eficaz e concisa, o que pareceu melhor foi o verso não rimado, com cadências regulares. Revela a influência direta, neste

sentido, dos gritos dos vendedores, dos **slogans** gritados pelo povo nas manifestações de rua. E também na inspiração que recebeu de antigos poetas chineses, em particular de Po Chu-yi, o que mais admirava (mais tarde lançou uma coletânea, **Poemas Chineses**), um poeta simples e popular, que escrevia com extrema delicadeza: conta-se que costumava ler suas poesias para uma velha camponesa, para assegurar-se de que eram de fácil compreensão. Os **Poemas Chineses** (quase todos escritos a partir de traduções inglesas de Arthur Waley) incluem também um poema de Mao Tsé-Tung.

Em Moscou, em 1935, Brecht reencontrou velhos companheiros, como Carola Neher, Piscator, Tretiakov e Bernhard Reich. O encenador soviético Taírov dirigiu uma versão, que não agradou a Brecht, da **Ópera de Três Vinténs.** Como consolo, Brecht dizia: minha peça foi montada por Taírov, isso já é alguma coisa. Em 1936 voltou a Moscou e não poderia imaginar que encontrava pela última vez amigos como Carola Neher e Tretiakov: a atriz desapareceu pouco depois num campo de concentração e o romancista russo foi vítima dos expurgos de Stálin.

III

A República foi proclamada em 1931 na Espanha. A vitória da Frente Popular em 1936 trouxe a esperança de paz e segurança democrática. Mas em 18 de julho do mesmo ano os chefes militares de direita se rebelam contra o legítimo governo republicano. A eles junta-se, no dia 19, o general Franco. O fascismo faz seu ensaio na Espanha: aviões alemães e italianos sobrevoam os céus da Espanha, lançando bombas no povo e nos militares republicanos e socialistas. Formam-se as Brigadas Internacionais para defender a liberdade. Muitos escritores participam da luta como soldados, outros com suas obras. **No pasarán!** é o grito dos combatentes espanhóis, envolvidos numa das mais trágicas e arrojadas lutas da história moderna, que termina em 1939 com a vitória do fascismo e a instalação da ditadura de Franco, vigente até hoje. Em 1937, a situação ainda está indecisa: é o ano da **Guernica** de Picasso e o ano em que Brecht escreve **Os Fuzis da Sra. Carrar** (encenada, ainda em 37, em Paris, com Helene Weigel no papel central). A peça é inspirada na tragédia em um ato de John Millington Synge, **Riders to the Sea.** Foi escrita para atender a um objetivo imediato: incentivar a luta dos povos contra o fascismo. Em certa medida é uma peça aristotélica (ou pelo menos, de toda a obra de Brecht, a que mais se aproxima do ideal de Aristóteles), conservando unidade de tempo-lugar-ação, buscando a identificação do público com o personagem. A ação é desenvolvida **(metódica, lógica e dialeticamente,** segundo Ruth Berlau, do **Berliner Ensemble)** visando atingir o ponto culminante. Pouco antes Brecht já havia afirmado que a **catársis** pode ser um meio válido, quando se trata de obter um efeito imediato e concreto (a respeito de **Cynkali,** texto de Friedrich Wolff, da época de Weimar, sobre o aborto); **Os Fuzis da Sra. Carrar** tem um começo expositivo, um desenvolvimento dramático linear, tradicional, e um desfecho lógico, conseqüente. Brecht não tem problemas em sacrificar suas teorias quando os objetivos parecem exigir diferentes formas de combate; referindo-se à peça, diz que o único princípio nunca abdicado é **sempre subordinar todos os princípios à tarefa social que nos propomos a realizar a partir de cada peça.**

Os Fuzis da Sra. Carrar tem uma duração precisa: o tempo de assar um pão, que Tereza Carrar coloca no forno no princípio e retira no final: é o tempo de sua transformação. É curiosa uma observação de Camille Demange: os diálogos que se sucedem na seqüência das cenas não determinam uma tomada de posição da personagem, como se Brecht tivesse querido demonstrar que a estrutura da dramaturgia tradicional não permite exprimir uma evolução interior. Esposa de um operário, morto na luta contra o fascismo de Franco, Tereza Carrar vigia os filhos, para que se mantenham afastados do combate revolucionário. O tema é o significado da neutralidade, sua impossibilidade: quem não toma partido, auxilia o inimigo. Carrar condena a violência: **o fuzil não resolve nada!** E guarda, escondidas em sua casa, as armas do marido. Para o espectador, entretanto, os diálogos da mãe com o filho, com o irmão operário (que vem em busca das armas, que ela recusa entregar), o diálogo do irmão com o padre, com a noiva do filho, com os vizinhos, vão se acumulando e desvendando a situação do povo espanhol na guerra civil. Mas o que conscientiza Tereza Carrar é o choque brutal que recebe quando vê ser trazido para casa o cadáver de um dos dois filhos, assassinado quando pescava em seu barco. Agora compreende o que significou ser neutra. Agora não pode mais concordar com as palavras antes pronunciadas pelo sacerdote da aldeia, quando afirmava que em nenhuma parte das escrituras está dito que o mundo é perfeito.

pelo contrário está cheio de miséria, pecado e opressão, mas felizes os que, tendo sido postos no mundo sem armas, dele saiam sem armas na mão. Ela agora está mais próxima do que respondeu o operário: está certo, mas infelizmente Franco está armado até os dentes e não mostra nenhum desejo de abandonar este mundo. Os pescadores trazem o corpo de Juan e Tereza pede que se retirem: **meu irmão está ao meu lado.** Ela finalmente compreende que deve assumir a revolução, entregar os fuzis que estão escondidos em sua casa e, mais, ir junto com os combatentes: **por Juan!**

Embora aristotélica como estrutura, **Os Fuzis** possui o mesmo sentido de teorema das peças didáticas: sua conclusão é uma demonstração inequívoca. É uma peça que prega a luta armada: juntando-se aos guerrilheiros, a senhora Carrar afirma sobre os franquistas: **não são homens; é uma lepra. E é preciso destruir tudo isso com o fogo, como se destrói uma lepra!**

Talvez por Brecht ter sacrificado princípios fundamentais do teatro épico, o texto agradou a Lukács. Mas Brecht mais de uma vez insiste nas possibilidades de ampliá-lo com a utilização de filmes sobre a situação da Europa ou por qualquer processo de comentário propagandístico. Para uma encenação da peça (na Suécia), chegou a escrever um prólogo, no qual a Sra. Carrar, seu irmão e seu filho estão presos num campo de concentração francês. Um deles se dirige a Pedro, o operário, e se mostra cético quanto à utilidade da luta dos espanhóis. Indicando sua irmã, ele responde: **Ela também perguntou: para que lutar? Não perguntou até o fim, mas durante muito tempo. E muitos outros também se questionaram sobre isso, durante muito tempo, quase até o fim. E é porque se perguntaram tanto tempo que nós fomos derrotados. Você compreende? Se um dia, você também se perguntar durante muito tempo, você também será derrotado como nós.**

Em inúmeros escritos, Brecht tece minuciosos comentários sobre a interpretação de Helene Weigel (sobre o texto é importante consultar as referências de Manfred Wekwerth, diretores no **Berliner Ensemble** até poucos anos, colaborador de Brecht em inúmeros trabalhos, assinaladas em seu livro **Sobre a encenação em teatros amadores).** Em **A Compra do Cobre** afirma que distinguia com clareza as faltas que eram cometidas pela não observação das regras de interpretação do teatro épico, das faltas cometidas apesar, ou às vezes provocadas pela obediência às regras. Diz que suas regras só devem ser utilizadas pelos que possuem uma opinião, que possuem espírito de contradição e também uma imaginação social, que estejam em contacto com os partidos progressistas, e que sejam progressistas também. Cita o exemplo de Weigel em **Os Fuzis** (a cena em que, não vendo pela janela a lâmpada acesa do barco do filho, pensa que aderiu aos revolucionários, quando na verdade foi assassinado pelos franquistas, e amaldiçoa-o): a guerra continuava e seja porque neste dia os acontecimentos tinham sido maus para os revolucionários, ou porque Helene tinha, por qualquer razão particular, a sensibilidade muito aguçada, correram lágrimas de seus olhos — não chorava enquanto camponesa, mas enquanto atriz sobre a camponesa: **eu vejo nisto um erro, mas não sinto que alguma de minhas regras tenha sido violada.** No **Diálogo sobre uma atriz do teatro épico** (inacabado) Brecht afirma que o novo método de interpretação permite que os amadores interpretem, já que ignoram parte dos processos do antigo teatro. E também que os profissionais façam o mesmo, com a condição de esquecerem os métodos de interpretação do antigo teatro. Weigel não apenas mostrava uma técnica, mas sim o comportamento de uma mulher de pescadores diante dos generais fascistas. Mostrava tudo que a mulher do pescador tinha de admirável, mas também mostrava que estava mostrando; dizia suas falas como se fossem de outra mulher. O espectador tinha a impressão de alguma coisa que já tinha acontecido, que não ocorria naquele momento, diante dele. Brecht responde: **o espectador realmente não assiste ao processo original. Efetivamente ele não se encontra na Espanha, mas no teatro.**

UM PAINEL DE REPRESSÃO E TERROR

I

Terror e Miséria do III Reich é um vasto painel do fascismo alemão: vinte e quatro cenas curtas, precedidas sempre de um pequeno verso, denunciando as conseqüências do nazismo no cotidiano de toda a decomposta sociedade alemã. Foram escritas entre 1935 e 1938, com a colaboração de Margarett Steffin, a partir de notícias de jornal, rádio ou informações clandestinas, visando atingir sobretudo os exilados alemães. E também procurando alertar os espectadores sobre o significado do nacional-socialismo. Começa com um poema, o **Grande Desfile Alemão,** e possui um personagem central oculto: o **Führer.**

A peça é um veemente documento: analisa opressores e oprimidos, assim como a penetração do terror e do medo no cotidiano das famílias alemãs; estuda a situação da "inteligentsia", da pequeno-burguesia e da classe operária. Os personagens são médicos, professores, físicos, juízes, advogados, sacerdotes, militares, prisioneiros, operários e camponeses; homens jovens e velhos, mulheres e crianças; carrascos e vítimas, covardes e lutadores da resistência. As cenas mais expressivas mostram a capitulação da inteligência face à repressão. É o levantamento da situação sócio-política do país através de pequenos momentos significativos, um estudo do comportamento do homem, os indivíduos uns face aos outros. O estudo da mistificação nazista e do povo passivo ou revoltado, a classe operária iludida ou entregue. E também da astúcia dos físicos que encontram uma forma de continuarem suas pesquisas, mas temem conversar sobre ciência, com medo de pronunciarem um nome proibido — Einstein, por exemplo. É também a mostragem da luta clandestina, da resistência difícil mas necessária. O estudo do medo e da delação, da desconfiança geral, da violência. Uma mulher judia deixa o marido, que é ariano; um ex-nazista se suicida; um casal está em pânico porque imagina que o filho menor é informante. Desfilem neste painel

trágico tanto cristãos como nazistas, socialistas e comunistas, SS e SA. Nem todas as seqüências possuem a mesma qualidade, mas o todo é coeso e harmônico: todas possuem clareza e juntas refletem o retrato contundente da tragédia histórica de um povo e de uma nação. Como acentua Walter Weideli, incapazes de discernir as causas reais da miséria, os pequeno-burgueses brechtianos acusam a chuva, a política, os judeus, os mais pobres que eles: à medida em que se eleva na hierarquia social, a hipocrisia se torna mais complexa e refinada, os alibis se multiplicam e a mentira cresce em função da cultura; não existe, neste universo deslocado e patológico, nem medida nem linguagem comuns.

Um juiz não sabe que sentença conferir a um grupo de soldados que depredou a loja de um judeu: pede informações ao inspetor de polícia, ao procurador, ao primeiro conselheiro e à empregada que limpa a sala. E afirma: **estou disposto a tudo. Faço o que me pedirem, mas para isso é preciso que eu saiba o que me pedem. Senão, não existe justiça!** Também um professor afirma: **estou pronto a ensinar tudo que quiserem, mas ao menos preciso saber o que querem que eu ensine. Como será que eles querem que tenha sido Bismark?**

Um médico expõe a ética da profissão a seus assistentes: aponta o exemplo de um doente que parecia ter sintomas de nevralgia, mas que na verdade havia contraído a doença de Raynaud: **vejam os erros em que se pode cair curando o paciente apenas como um número da clínica, em vez de perguntar de onde vem, como contraiu a doença, para onde deve ir depois de curado.** Afirma que é necessário interrogar acerca das condições sociais em que vive: **quando um homem tem de morrer de cansaço para não morrer de fome, é uma coisa que não se ouve com muito prazer e porisso mesmo não se pergunta com muito prazer.** Mas acentua que é necessário sempre interrogar. Em seguida se aproxima de um novo doente, mutilado num campo de concentração. Não quer saber de nada, aceita a primeira desculpa (a origem da doença foi: queda da escada) e passa para o leito seguinte...

1.º Assistente (ao outro assistente) — Operário. [Vem de Dachau.
O outro (piscando o olho) — Ah! Doença profis- [sional.

Chiarini, analisando a peça, afirma que tudo é condenação imediata: **mais manifesto político que obra**

de arte: mais gesto "prático" que mediação interior; em suma, o tom decididamente propagandístico que alimenta estes quadros dramáticos sufocou muitos germes poéticos. É ainda: muitas vezes a mão experta e hábil de Brecht faz com que adquiram a lapidar concisão e contida tensão dramática da mais verdadeira tragédia: momento de eficácia patética extrema, de densidade humana extraordinária, de vivaz agressividade polêmica, de incisividade grotesca, desapiedada e mordente, mas mais freqüentemente a cena torna-se ilustração, legenda de manifesto.

Uma seleção de cenas de **Terror e Miséria do III Reich** foi encenada em Paris em 1938, com direção de Slatan Dudow. Outras foram em seguida apresentadas em Londres, Estocolmo e também em New York (em alemão), em 1941 com direção de Bertold Viertel. Foi mais tarde encenada nos Estados Unidos, em tradução de Eric Bentley (uma versão alternativa, com 17 cenas, interligadas por novos coros, para serem cantados por soldados alemães em um transporte de tropas blindado), com o título de **The Private Life of the Master Race** (em junho de 1945, quase que simultaneamente em Los Angeles, com direção de Henry Schnitzler, e em New York, com direção de Viertel). A versão original, de Paris, tinha no elenco Helene Weigel ao lado de atores operários ou operários que pela primeira vez pisavam num palco. Luckács também aceita esta peça de Brecht. Dos vinte e quatro episódios, os mais expressivos são **A Cruz de Giz, Soldados no Pântano, Em Busca do Direito, Os físicos, A mulher judia, O espião, A Hora do Operário, O liberado. Os dois padeiros, Contração de mão** e o último episódio, **O Plebiscito:** a data é 13 de março de 1938 — Hitler entra triunfalmente em Viena; termina com um apelo à resistência e à libertação dos povos oprimidos — é preciso dizer **Não!** ao fascismo.

II

A propósito da apresentação em Paris das cenas de **Terror e Miséria do III Reich,** Walter Benjamin escreveu um pequeno ensaio intitulado **O país onde não é permitido citar o proletariado.** Afirma que o teatro de emigração só tem sentido enquanto teatro político. Mas as peças políticas que dez ou quinze anos antes foram encenadas em Berlim estão agora ultrapassadas: é preciso recomeçar tudo. Benjamin afirma que o público que assistiu ao espetáculo sentiu o significado desta

situação e pela primeira vez se descobriu como público dramático. Depois de cinco anos de exílio finalmente se defrontou com um palco que discutia uma experiência política comum. Para o teatro de emigração **Terror e Miséria** representa uma oportunidade política e artística, que pela primeira vez torna esta última uma necessidade: **os dois elementos, o político e o artístico, aqui formam um todo.** O responsável, segundo Benjamin, é Brecht, que de 1920 a 1930 nunca deixou de confrontar sua produção dramática com a história contemporânea e assim experimentou diversas formas dramáticas e trabalhou, dialeticamente, com os mais diferentes tipos de público, chegando, neste caminho, a partir das primeiras tentativas, à formulação das teorias do teatro épico. E por esta denominação se separa do teatro dramático, no sentido estreito do termo, cuja teoria Aristóteles foi o primeiro a formular. Porisso Brecht apresenta sua teoria como não-aristotélica, assim como Riemann introduz uma geometria não-euclidiana: neste último o postulado sobre as paralelas foi suprimido, enquanto que no caso de Brecht o que foi suprimido foi a "purificação" aristotélica, a purgação das paixões pela identificação com a agitada sorte do herói. Benjamin, entretanto, menciona que as pequenas peças de **Terror e Miséria** são construídas segundo os preceitos da dramaturgia tradicional. E as define, em conjunto, utilizando uma frase do romance **O Processo** de Kafka (que, como aliás o considerava Brecht, o classifica de "romance profético"): **A mentira está erigida em ordem universal.**

III

A expansão territorial do nazismo, analisada sob diversos ângulos, é o tema central de duas curiosas peças curtas, escritas na Escandinávia na primavera de 1939: **Dansen** (apenas dois personagens) e **Quanto Custa o Ferro?** (encenada em Estocolmo por jovens atores operários; Brecht assinou a peça com o pseudônimo de **John Kent**). Em certo sentido a segunda é um desenvolvimento mais trabalhado e amplo da primeira (que talvez não passasse, neste caso, de um esboço da segunda; existem ainda alguns diálogos e uma cena sobre o mesmo tema, e com os mesmos personagens, com correções e adições, sem maiores esclarecimentos). Nesta época Brecht pensava também em escrever uma ópera, **Golias,** sobre a luta entre David e Golias: os filisteus (os nazistas) contra o povo de Gad (os alemães).

Dansen e **Quanto Custa o Ferro?** mostram personagens que representam países (seus nomes são evidentes: o vendedor de porcos Dansen é a Dinamarca, o comerciante de tabaco Lautrichien é a Áustria, a vendedora de sapatos sra. Tschek é a Tchecoslováquia, o vendedor de ferro Svendson é a Suécia; e o **estranho** da primeira, assim como o **cliente** da segunda, são a Alemanha, ou melhor, o próprio Hitler): ambas contam uma estória de terror e ameaça, estudo de como o nazismo anexou territórios através da invasão e do massacre, como assinou tratados de paz e cooperação com a mesma freqüência que os rompeu, como a passividade e o medo dos governos daqueles países tinham motivações de ordem econômica, como a neutralidade e a política de não-intervenção escondia a hipocrisia do "salve-se quem puder", que deixou abertas as portas para a penetração sangrenta das tropas fascistas.

Dansen assiste amedrontado mas impasível à morte de Lautrichien e de Tschek. Não intervém porque não é direito entrar numa casa que não é sua. Os três eram amigos e companheiros de um jogo chamado "não-intervenção". Vê quando o **estranho** risca o nome de Lautrichien e escreve por cima **Lallemand e Cia.** Vende porcos ao **estranho** e quando este já está longe, num canto de sua casa murmura: **Barbárie! Desumanidade! Infâmia intolerável! E este desprezo pelos tratados.** Comunica-se pelo telefone com Svendson, é Dansen quem guarda as chaves do seu depósito de ferro: afirma que precisam tomar medidas enérgicas, não de armamento, mas o contrário, o desarmamento. Mas insiste que será implacável em suas relações com o estranho: **no máximo me contento em vender os meus porcos...** Propõe assinar um tratado contra o que não respeita tratados. Mas o **estranho** chega e propõe ao próprio Dansen um tratado de cooperação: **ele não tem o direito de me atacar e eu não tenho direito de ajudar os que ele ataca.** Svendson pergunta o que acontecerá se for ele o próprio atacado: **nunca, e para isso você pode contar comigo e eu posso contar com ele.** Na terceira cena o céu está vermelho. Dansen vigia os porcos e também o depósito de Svendson. Num sonho imagina que entrega tudo ao **estranho.** Ele finalmente aparece e exige as chaves do depósito de ferro. Dansen nega-se, mas o **estranho** afirma: **Então você viola o nosso tratado, canalha. O que é isso? Faz um tratado de amizade comigo e em seguida recusa-se a me prestar um serviço. Quer me negar a chave sem a qual não posso ter o ferro? Você acaba de provar claramente que é meu inimigo, um dos meus piores inimigos. (Rasga o tratado em mil pedaços.) E agora, pela última vez: a chave!** Dansen entrega a chave. O **estranho** apanha um porco, diz que os outros devem ser enviados sem ser pedidos **e não quero ouvir falar em fatura!** E, tendo na mão o porco de Dansen, entra no depósito de Svendson.

Quanto custa o ferro? são quatro cenas, precedidas de um prólogo em versos:

A cena é na casa de um comerciante. Ele vende [ferro.
Vocês adivinharão quem é: está bastante claro!
O comerciante de tabaco e a mulher dos sapatos,
Não interessa quem pode dar um nome a estas [figuras.
E quem é este cliente, curvado sob seu fardo?
Vocês saberão antes que caia o pano.
Quanto ao sentido da estória, é suficiente que se [pense
E se descobrirá. Agora, vamos começar.

A estória é a mesma, agora contada a partir de Svendson. O cliente não se aproxima diretamente, mas calculada e inocentemente, ainda que assuste suas vítimas. Na primeira cena (1938) Svendson é informado pelo comerciante de tabaco que este foi abordado por um estranho na rua, que lhe garantiu ser seu parente e lhe propôs um pacto: não diria nada contra sua reputação se nada dissesse contra a dele. Retira-se e Svendson fica fazendo ginástica sueca com duas barras de ferro. Surge o cliente: **quanto custa o ferro?** Termina comprando quatro barras. Svendson telefona a Dansen: este também já recebeu a visita do cliente. Svendson ri: **bom, contanto que ele pague...**

A segunda cena é em 1939: a senhora Tschek informa que Lautrichien foi barbaramente assassinado na rua; estão pensando em formar uma polícia, mas Svendson recusa-se a entrar na organização: **eu não, sou pacífico.** Ela leva uma barra de ferro para defender-se, também encontrou o homem que lhe ofereceu ajuda e proteção. Svendson, só, faz ginástica sueca novamente e mais uma vez chega o cliente: **quanto custa o ferro?** Desta vez compra oito barras e oferece charutos ao vendedor de ferros, que em seguida volta a telefonar a Dansen: **você continua a vender mercadorias para ele? Sim, eu também continuo a vender a mercadoria... Bem, você não está mais preocupado? Não, eu também não estou preocupado.** Na terceira cena Svendson é procurado por um casal que lhe informa que a

senhora Tschek foi assassinada e convida-o a fazer parte de uma associação para vigiar para que tais acontecimentos não se repitam. Svendson está fumando charutos e se recusa a participar em atos belicosos; ademais, ele paga, eu vendo e **não me sinto ameaçado.** O cliente reaparece: **quanto custa o ferro?** O casal retira-se indignado. Desta vez o cliente compra dezesseis barras de ferro e propõe um acordo: **você pode utilizar as barras de ferro contra todos, menos contra mim; eu contra todos, menos contra você.** E dá sapatos de presente a Svendson. Na última cena (no calendário a data: **19??**) Svendson está fumando charutos e usando sapatos novos. O céu está vermelho, um incêndio: é a guerra. O telefone está cortado, o rádio não funciona. Ele aumenta o preço de venda do ferro. Aparece o cliente: **quanto custa o ferro?** Svendson: **Nada.**

Numa nota, escreve Brecht: esta pequena peça deve ser representada num estilo burlesco. E ainda: Svendson deve usar uma peruca (que permita que seus cabelos se arrepiem), sapatos grandes e charutos grossos; o melhor cenário será constituído por citações de discursos de estadistas escandinavos.

O INTELECTUAL E A REPRESSÃO

I

A Vida de Galileu, por muitos críticos considerada a "summa" do pensamento brechtiano, é uma reflexão dialética, sem dúvida das mais complexas e profundas efetivadas por um escritor marxista, sobre o comportamento do intelectual diante de uma sociedade repressiva: seu significado como homem, o sentido de seus atos, a conseqüência de suas concessões e compromissos com o poder, o que uma abjuração pode significar para a vitória da verdade, ou que serviços presta à difusão da mentira, a análise de uma ética e de uma moral não estudada metafisicamente, mas sim diretamente vinculada a um momento histórico determinado, que determina, por sua vez, o sentido de suas opções e a compreensão da essencial e das exigências desta realidade.

Existem três versões (cada uma representa um momento desta reflexão, cujos dados se alteram em função dos acontecimentos históricos; mesmo antes da primeira, Brecht já havia escrito o esboço de uma versão, que tinha o título de **Entretanto a Terra se move!**): a primeira foi escrita na Dinamarca em 1937/38 (em seu diário, no dia 23 de novembro de 1938, escreve Brecht: **Terminei "A Vida de Galileu";** foi escrita quando os assistentes de Niels Bohr alcançavam as primeiras vitórias sobre a desintegração do átomo, fornecendo as primícias para o desenvolvimento da ciência atômica; na ocasião Brecht consultou um dos assistentes de Bohr, o professor C. Moller, que afirma que para Brecht, ao contrário do que ele próprio pensava, a abjuração de Galileu significava uma derrota que teria nos anos seguintes graves conseqüências na provocação de um cisma entre a ciência e a sociedade humana); a segunda versão foi escrita nos Estados Unidos (em Hollywood) em 1944/1946, com a colaboração do ator Charles Laughton (em 1943 Orson Welles e Michael Todd estavam interessados em montar a peça — daí nasceu o interesse de Laughton, que seria o Galileu na criação norte-americana, realizada em 31 de julho de 1947 no **Los An-**

geles **Coronet Theatre,** com direção do hoje célebre cineasta Joseph Losey; em dezembro do mesmo ano a peça estreou em New York, no **Maxine Elliot's Theatre;** a primeira versão estreou em 9 de setembro de 1943 no **Schauspielhaus** de Zurich, com direção de Leonhardt Steckel, também ator principal; foi também transmitida pela rádio de Munique em setembro de 1948) — nesta versão Brecht revisou o texto em função da explosão da bomba atômica em Hiroshima, em 6 de agosto de 1945 **(nós estávamos no meio do nosso trabalho. De um dia para o outro foi preciso ler de maneira diferente a biografia do fundador da física,** escreve Brecht); a terceira versão estava sendo escrita em 1956, durante o trabalho prático de encenação da obra pelo **Berliner Ensemble** (Brecht estava dirigindo **A Vida de Galileu** quando faleceu, em 14 de agosto de 1956 — o espetáculo, concluído por Engel, com Ernst Busch no papel-título, estreou em janeiro de 1957). Todas as versões têm música de Hans Eisler.

O próprio Brecht esclarece as diferenças básicas entre a primeira e a segunda versões: na primeira **a última cena era diferente. Galileu escreveu seus "Discorsi" em grande segredo. Quando seu aluno preferido, Andréa, vem visitá-lo, ele providencia para que ele faça seu manuscrito atravessar a fronteira escondido. Sua retratação lhe permitiu criar uma obra cujo significado é crucial. Agiu sabiamente. Na versão californiana, Galileu interrompe os elogios de seu discípulo para lhe provar que sua abjuração foi um crime e que sua obra, por mais importante que possa ser, não justifica este crime. Caso isso possa interessar alguém, esta é também a opinião do dramaturgo.** Brecht condena Galileu porque, por mais que tenha enriquecido a astronomia e a física, privou-os de grande parte de seu significado social. Como acentua Bernard Dort, talvez tenha havido um "crime", mas não uma culpa. O espectador é conduzido mais a compreender do que a julgar. E compreender não o próprio Galileu, segundo critérios psicológicos ou morais, mas Galileu no mundo em que vive, ou seja, histórica e politicamente. Maurice Ragnaut assinala que a peça é a desmistificação da moral: **a culpa moral é na realidade um erro político, é isto que Brecht nos ensina. A estrutura social naquele momento, o estatuto filial da ciência, a fraqueza do homem Galileu tornaram este erro possível.** O que interessa a Brecht é a compreensão do passado para encontrar a forma de agir sobre o presente. Compreender o que não pode mais ser modificado, para modificar o que ainda pode ser modificado: o mundo e nós mesmos.

Assim, acentua Dort, o centro de gravidade da obra de Brecht se desloca: passa do personagem central (que em suas peças de maturidade ele reconquistou para a dramaturgia, mas submetendo-os a um processo de reflexão que implica, mais que nunca, na demonstração da inutilidade de heróis), e da cegueira deste personagem diante do mundo, ao próprio mundo. Mais do que nunca, em **Galileu,** conhecimento e ação estão intimamente ligados: é o teatro o local privilegiado onde se opera a mediação entre ambos.

Nunca antes Brecht havia aprofundado tão intensamente o estudo de um homem diante das alternativas de opções. Neste sentido, principalmente, a peça é um testamento filosófico, em que alguns dos temas mais freqüentes em sua obra são colocados e inesgotavelmente esmiuçados: o problema do herói, sua discutível utilidade ou sua possível necessidade numa sociedade onde a liberdade não existe:

> **Andréa — Infeliz o país que não tem heróis!**
> **Galileu — Não! Infeliz o país que tem necessidade de heróis.**

O problema do compromisso, aparente ou passageiro, fruto da covardia ou da astúcia, como atitude válida (ou não) para vencer os valores do adversário. E a responsabilidade do indivíduo diante da coletividade, sua participação ou não, direta ou indireta, na transformação do mundo, no combate contra os poderosos. **A Vida de Galileu,** discutindo o problema do herói, coloca em questão também o significado da traição. Tudo de forma concreta, direta, momento extraordinário de meditação e conhecimento, fascinante exposição da dialética, lúcida proposta de ética marxista. E ao mesmo tempo a trágica estória de um homem inteligente e simples, sensual e inquieto, preocupado com a bebida e com a comida, e também com o movimento dos astros, consciente de que a ciência tem por finalidade última a felicidade do homem do povo, lutando pela liberdade de pesquisa, pela afirmação da dúvida como ponto de partida do conhecimento, lutando pela liberdade de pensamento, pela coragem de afirmar o contrário dos dogmas sagrados, num mundo dominado pela vontade de deixar tudo como está, pela ávida defesa de interesse dos privilegiados. Um homem que, diante da tortura física, abre mão de suas afirmações, sem deixar de nelas acreditar. Abjura publicamente em nome da possibilidade de continuar trabalhando ou simplesmente de continuar vivo. A peça, repleta de referências niti-

damente auto-biográficas, é uma reflexão viva e inquieta, uma indagação permanente, um acúmulo de perguntas e questões.

II

Para Brecht **A Vida de Galileu** foi "tecnicamente um retrocesso", tendo descuidado o que afirma ser **a missão demonstrativa do teatro.** Mas o próprio Brecht já havia afirmado que é preciso não esquecer que o teatro "não aristotélico" é apenas "uma" forma de teatro, que serve a determinados fins sociais e que não possui nenhum sentido usurpador no que se refere ao teatro em geral: **eu mesmo posso utilizar, em certas representações, conjuntamente o teatro aristotélico e o não-aristotélico.**

Para André Gisselbrecht, por trás do compromisso de Galileu, se perfila, através da debilidade humana, o compromisso leninista: preparar o futuro mesmo que seja através do sacrifício, quando a coragem não passa de mero quixotismo. As descobertas de Galileu possuem conseqüências revolucionárias e neste sentido a cena do Carnaval é uma das mais importantes do texto: as descobertas científicas chegam ao povo, e são descobertas que colocam em questão a ordem do poder, ameaçam os princípios fundamentais da vida religiosa e política vigentes. O que importa a Brecht é sobretudo a traição de Galileu com o povo, com a sociedade: **eu te digo, aquele que não conhece a verdade é simplesmente um ignorante, mas aquele que a conhece e diz que é mentira, este é um criminoso.** A culpa de Galileu é assim o "pecado original" da ciência moderna. Para Paolo Chiarini, discutindo a posição de Brecht face à personagem, a estória interna da obra testemunha o caráter dialético de sua interpretação e as várias redações não resultam de uma mudança de julgamento, mas de "tônica". Assim Brecht ilumina com puríssima chama a encruzilhada da humanidade: **o caminho de sempre mais atrozes e pavorosos horrores, aberto a uma ciência que afirma desinteressar-se das "etapas humanas" colocadas em jogo, e confirma sua fé absoluta numa exclusiva e solitária "missão" (o pensamento pelo prazer do pensamento), ou a cura daquela profunda ferida que se abriu no início da época moderna, precisamente no tempo de Galileu, entre as exigências "puras" da pesquisa científica e as "impuras" mas bem mais "nossas" necessidades da vida em sociedade. Somente reintegrando a ciência em todos os níveis, na existência humana será possível realizar sua autêntica e mais elevada missão: só então será possível fazê-las avançar sem dever renunciar — por isso — aos princípios da convivência social, do progresso social, de uma atividade operosa e pacífica.**

É preciso não esquecer, neste sentido, que Brecht viu, nos princípios de 1930, Albert Eistein explicar a física moderna a um auditório de operários. Uma revolução científica, afirma Ewen, não tem sentido senão com a condição de desembocar no progresso social: **ele sabia bem disso.** Assim, na primeira versão da peça, Galileu tinha um contato bem mais direto com o povo. Estava traçado como um sábio revolucionário, um herói: e sua abjuração era mais um ato deste heroísmo, permitindo-lhe continuar a trabalhar para o progresso da humanidade. Na segunda versão são conservados traços de heroísmo, é verdade. Mas seu relacionamento com o povo diminui. A bomba atômica norte-americana, destruindo Hiroshima, obriga-o mais uma vez a uma reformulação. O biógrafo de Trotsky, Isaac Deutscher, autor de penetrantes análises sobre os caminhos do comunismo soviético, afirma por outro lado, que **A Vida de Galileu** precisa ser compreendida dentro do contexto dos processos soviéticos de 1936/1938: afirma que Brecht tinha simpatia pelo trotskismo (o que nada em seus escritos políticos permite afirmar) mas não consegue romper com o stalinismo (é verdade que na Dinamarca, conversando com Walter Benjamin, Brecht afirma que na URSS reina uma ditadura "sobre" o proletariado, chega mesmo a referir-se a uma "monarquia operária", mas este regime lhe parece necessário para conciliar os interesses do proletariado e os dos camponeses) e capitula diante dele, com o espírito cheio de grandes dúvidas, assim como outros capitulam na Rússia.

III

Galileu quer pesquisas. Seu método de conhecimento prático parte da necessidade de desconfiar mesmo o que consegue provar, para evitar o perigo de possíveis erros. Sua pesquisa é uma subversão de conceitos vigentes: **o tempo antigo passou, agora é um tempo novo; onde a fé teve assento, por mil anos, sentou-se agora a dúvida.** Enfrenta a censura e a opressão do Estado e da Igreja. Defende teorias que atacam as bases da religião — interrogado sobre a localização de Deus em seu sistema, aponta para o céu: **Lá não!**

Do mesmo jeito que ele não existe aqui na terra, se houver habitantes de lá que queiram achá-lo aqui. (...) Está em nós ou em lugar nenhum.

Desde o princípio tem ilusões de que compactuando vencerá os adversários. Mente (apresenta um telescópio, comprado nas ruas, como invenção sua), é submisso ao extremo: **Estou vendo que você achou a carta submissa demais. Eu me pergunto se ela é submissa o bastante. Se não é muito formal, como se me faltasse a dedicação autêntica. Uma carta comedida pode escrever quem confirme Aristóteles, quem tenha esse mérito. Eu não posso. Um homem como eu só de cara no chão chega a uma posição passavelmente digna. E você sabe que eu desprezo pessoas que não têm cérebro necessário para encher a barriga.** Galileu acredita na razão, e a vitória da razão só pode ser a vitória dos homens racionais: **a verdade é filha do tempo, não da autoridade.** E ainda: **quando a verdade é fraca, para se defender precisa passar à ofensiva.** Mas pagará caro por suas idéias e convicções **(que as coisas estejam como estão, não é razão para que fiquem como estão, pois tudo se move, meu amigo):** numa das mais perfeitas cenas da peça, o Papa Urbano VIII (que é um cardeal também cientista e amigo de Galileu, mas à medida em que se paramente com as roupas do supremo chefe da igreja na terra; de sacerdote, que ainda aceita a pesquisa livre, ouvindo os passos nos corredores, passa a símbolo da repressão; não é mais o homem, é sua função, tendo vestidos os trajes e acessórios que determinam e condicionam sua autoridade) fará com que Galileu seja levado ao tribunal da Inquisição. E o cientista abjura suas idéias. Volta para casa, um pouco com o anti-herói de **Tambores na Noite.** Seus discípulos esperavam dele um ato moral grandioso: esta é a cena chave para o entendimento, ou a discussão, do tema central da peça — as conseqüências trágicas que podem ser provocadas pelos atos de um homem (com efeito, muitos sábios passam a guardar suas descobertas na gaveta; e entre a ciência e o povo instala-se um abismo).

Na cena final (a última do texto, a passagem dos **Discorsi** de Galileu pela fronteira, o manuscrito levado por Andrea Sarti, é sempre suprimida na encenação do **Berliner Ensemble:** é uma cena perigosa, pois poderia justificar a traição de Galileu, mostrando que afinal sua atitude reverteu em benefício da humanidade) Andréa visita Galileu, já quase cego, e recebe de suas mãos os manuscritos. Só neste momento compreende o que parece ter sido o significado da abjuração: e

afirma que também no campo da ética Galileu estaria séculos adiantado dos demais. Cria assim a lenda de um homem que deliberadamente enganou os inimigos

Andrea — O senhor conquistou o sossego necessário para escrever uma obra de ciência que só o senhor poderia escrever. Se o senhor acabasse numa auréola ardente, no alto de uma fogueira, os outros é que teriam vencido.
Galileu — E eles venceram. E não existe obra de ciência que somente um homem possa escrever.
Andrea — Mas então, por que é que o senhor abjurou?
Galileu — Abjurei porque eu tive medo da dor física.
Andrea — Não!
Galileu — Eles me mostraram os instrumentos de tortura.
Andrea — Mas então, não foi um plano?
Galileu — Não foi.

E Galileu resolve explicar certas coisas a seu ex-discípulo, **relativas a várias coisas que têm tudo a ver com a ciência com a qual o senhor se comprometeu.** E Brecht se dirige, através de Galileu, aos intelectuais e cientistas de hoje, ainda vivamente impressionado sem dúvida com o massacre de Hiroshima: **eles arrancaram o telescópio das nossas mãos para apontá-lo contra aqueles que os atormentam (...) Eu sustento que a única finalidade da ciência reside em aliviar a miséria da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar sabedoria, pelo amor da sabedoria, a ciência pode ser transformada num aleijão e as vossas novas máquinas serão novas aflições, nada mais. (...) O precipício entre vocês e a humanidade pode crescer tanto que ao vosso grito de alegria, de quem descobriu alguma coisa nova, responda um grito universal de horror. (...) Eu cheguei à conclusão de que nunca estive em perigo real. Durante alguns anos a minha força era igual à da autoridade. Eu entreguei o meu saber aos poderosos, para que fizessem, desfizessem, malfizessem, utilizassem tudo de acordo com os seus objetivos.**

Depois de ter dito que **o homem de ciência que eu era teve uma possibilidade única: no meu tempo a astronomia chegava à praça do mercado,** Galileu declara: **eu traí a minha profissão. Um homem que fez o que eu fiz não pode ser admitido nas fileiras da ciência.**

Os intelectuais devem assumir uma posição contra a repressão. Cultura e sabedoria pertencem ao povo.

Mas Brecht deixa sempre uma alternativa aberta: assim, suprimindo no espetáculo que começou a dirigir, a última cena (o que também aconteceu na versão de Losey, que ele acompanhou, ensaio por ensaio) afasta a idéia de heroísmo, mas em toda a peça não deixa de manter aberta a possibilidade de que o comportamento de Galileu, em determinadas circunstâncias, possa ser válido. Nem despreza o fato dos **Discorsi** atravessarem a fronteira, levados por Andrea. A peça termina (cortada a última cena) com Galileu perguntando: **como está a noite?** e Virgínia responde da janela, **clara!** Segundo me informou Eric Bentley, no final da versão da Califórnia Brecht fez Laughton acrescentar uma pequena frase depois do **clara!:** alguma coisa como "que bom! assim vai ser fácil ele atravessar!". O que altera totalmente a leitura da cena (e em certo sentido recoloca em questão todo o texto: Galileu termina a peça pensando nos **Discorsi** e não no ganso que avidamente devora...).

IV

É imenso o material existente sobre a peça e sobre o espetáculo, artigos e notas escritos por Brecht e por seus colaboradores. Foi também **A Vida de Galileu** um dos textos mais utilizados por Sartre, em seu longo ensaio **Teatro Épico e Teatro Dramático,** para examinar as possibilidades de um teatro dramático, próximo do épico, que não se confunda com teatro como manifestação burguesa. São de especial importância os escritos em que Brecht descreve o trabalho de adaptação da peça, realizado nos EE.UU. junto com Laughton. O fato de Laughton não conhecer bem o alemão, e Brecht não conhecer bem o inglês, fez com que, espontaneamente, a linguagem assumida durante o trabalho de tradução fosse a representação. Ou seja, **fomos obrigados a fazer o que os tradutores especializados deveriam fazer: traduzir os "gestus".**

Juntos elaboraram um roteiro do espetáculo, estudando as cenas em profundidade, suas alternativas, analisando as roupas, os cenários e a própria cor do espetáculo. Buscavam na reação do espectador sobretudo espanto, crítica, reflexão: **Galileu devia portanto ser apresentado como um fenômeno, do gênero de Ricardo III. A solidariedade do público não deve resultar senão da vitalidade dessa estranha figura.** O **Berliner Ensemble** editou um extraordinário livro, **Composição de um Personagem: Galileu,** reunindo criticamente, com um grande número de fotografias que precisam os momentos fundamentais do espetáculo, a experiência de Laughton e Busch com o papel.

Finalmente, um fato curioso que ocorreu no dia da estréia da peça em Los Angeles: o calor era insuportável e Laughton exigiu caminhões de gelo, que foram colocados junto às paredes do teatro. E exigiu que todos os ventiladores estivessem ligados **para que o público possa pensar.**

A DESMISTIFICAÇÃO DO GRANDE HERÓI

I

Em 1939 Brecht realiza a implacável desmistificação do herói militar, do conquistador imperialista, numa obra decididamente pacifista, condenação das guerras e do imperialismo: **O Processo de Lúculus.** Os bastidores políticos estão agitados e em certos momentos a contradição entre os blocos imperialistas é mais forte do que a contradição entre o capitalismo e o socialismo soviético. A URSS procura assinar um pacto de não-agressão com a França e a Inglaterra, mas as conversações fracassam. Enquanto protelava as discussões com a URSS, a Inglaterra mantinha contactos com a Alemanha de Hitler. Finalmente é assinado um tratado de não-agressão, mas entre a URSS e a Alemanha. Em 1.º de setembro Hitler invade a Polônia. Os Estados Unidos ainda conservam neutralidade diante da catástrofe que começa, mas a França e a Inglaterra, que tinham assumido compromissos junto ao governo polonês, declaram guerra à Alemanha. **O Processo de Lúculus** nasce neste momento de guerra: o poderoso general romano, que conquistou cinqüenta e três cidades para a glória de Roma, é condenado ao aniquilamento por um tribunal de mortos, que impiedosamente julga a utilidade das ações dos vivos.

Inicialmente era uma peça radiofônica, transmitida pela primeira vez na Suíça, no **Studio Bern** em 12 de maio de 1940, e em seguida pelo rádio em Oslo, Estocolmo e Munich). Nesta versão o processo terminava sem sentença (**o tribunal / se retira para deliberar** — eram os últimos versos), cabendo ao público, de posse dos dados, decidir. Mais tarde Brecht transformou a peça radiofônica em ópera, com música de Paul Dessau. Foi lançada somente em 17 de março de 1951 na Alemanha Oriental, após seu regresso a Berlim. Estavam programadas três representações, mas somente a primeira foi realizada: os dirigentes da República Democrática Alemã retiraram-se ostensivamente no meio do espetáculo. O pacifismo absoluto da obra encontrou forte resistência nos dirigentes políticos: 1951 era o

ano da guerra-fria, o ano inclusive da luta na Coréia e um delicado problema de ordem ideológica foi colocado diante de Brecht e Dessau — seria necessário colocar o problema da guerra dentro da perspectiva leninista, diferenciando as guerras justas das injustas, as lutas imperialistas das de libertação nacional dos povos e nações colonizadas. Na versão de 1951 a peça continuava com o título de **O Processo de Lúculus** mas terminava com uma sentença: Lúculus era condenado ao nada, seus crimes de guerra eram impiedosamente condenados pelo tribunal (formado por uma vendedora de peixes, um padeiro, um camponês, um professor de escola e uma prostituta) — todos os testemunhos invocados eram contra o general (que em sua defesa procura invocar a figura de Alexandre da Macedônia, mas constata que o mesmo, assim como os grandes reis e conquistadores, não estão nos Campos Elíseos, mas sim no Hades), exceto o depoimento de um cozinheiro, que Lúculus havia ajudado permitindo que desenvolvesse suas habilidades "artísticas" **(Neste cortejo / Eu venho logo depois dos reis. / O que bem atesta a estima que ele tinha pela minha arte. / É porisso que eu declaro / que ele é humano)** e também a defesa feita pelo camponês do júri, quando fica sabendo que foi Lúculus quem trouxe da Ásia a primeira cerejeira:

De tudo que ele conquistou
Em todas estas guerras de odiosa e sangrenta me-
[mória,
Esta foi a melhor.
Porque esta pequena planta está viva.

e quando desde muito tempo os frutos das conquistas tiverem sido reduzidos a pó, restará a cerejeira:

Primavera após primavera
O mais belo dos teus triunfos
Flutuará para os vivos
Com seus ramos cheios de flores brancas
No vento das colinas.

Mas apesar disso Lúculus é condenado: não havia necessidade de mortos e de 80 mil homens para trazer a cerejeira. Transformado na terra em herói glorioso, Lúculus é condenado como um criminoso comum:

Sim! Que seja aniquilado! Aniquilado
Ele e todos seus semelhantes.

II

Nesta época Brecht planejava uma peça sobre Júlio César, que nunca chegou a ser escrita. Estudava a história romana em Suetônio e Dion Cassius. Dort afirma que neste texto Brecht superpõe à crítica da guerra, a crítica do herói em si (mais do que o herói guerreiro), seja qual for sua pretensão de transcender a História real e de se situar acima das lutas e antagonismos que formam o nosso mundo. O Herói serve aos interesses das classes dominantes: é produto delas. Como guerra e povo, homem e herói são antinomias — os heróis servem para negar os homens, onde existe um herói não existe um homem.

E são os pequenos que julgam os grandes, neste acerto de contas após a morte, neste tribunal de justiça, onde o código burguês é negado (Gisselbrecht acentua que a insistência de Brecht em cenas de tribunais não tem nada a ver com a obsessão de culpa, como em Kafka, por exemplo: é o instrumento de denúncia da injustiça representada pela justiça capitalista). Lúculus, naturalmente, protesta: como posso ser julgado por pessoas que não compreendem nada da guerra? A vendedora de peixes afirma:

Eu compreendo a guerra.
Meu filho nela ficou.

E conta como numa manhã, ouvindo dizer que os navios traziam de volta os soldados da Ásia, correu para o porto e durante muito tempo esperou, mas não encontrou o filho:

No porto o vento soprava cada vez mais forte.
Foi apanhada pela febre.
E com febre
Mergulhando cada vez mais fundo
Na procura do meu filho
Meu coração pouco a pouco
Gelou na noite.
Atravessei a porta da morte
Desci
Ao Reino das Sombras
Para procurá-lo sempre.
E eu gritava: "Faber!" Pois Faber era seu nome.

Ninguém respondeu, mas um porteiro aproximou-se e disse que lá existiam muitos Faber, sempre reclamados por suas mães, mas muitos deles até já esqueceram seus nomes, nomes que serviram apenas para registrá-los nas fileiras do exército. Agora não querem mais encontrar suas mães, que não os impediram de trilhar os caminhos sangrentos da guerra. O Juiz dos Mortos anuncia: **O tribunal reconhece / que as mães dos soldados mortos / podem julgar a guerra.**

Brecht já havia escrito muitos poemas e cantos sobre o mesmo tema. É ainda em **Lúculus** que está a canção **Nos Livros de Leitura,** para ser cantada por um coro de crianças:

Nos livros de leitura,
Estão escritos os nomes de nossos grandes generais.
Nós, que um dia queremos ser iguais a eles,
Aprendemos de cor as suas campanhas de guerra,
E estudamos as suas ilustres carreiras.
Devemos tentar imitá-los,
Nos elevarmos acima da plebe,
É este o nosso dever.
Nossa pátria ficará orgulhosa quando gravar um [dia o nosso nome
Nas tábuas dos imortais.

III

Quando o espetáculo foi interditado, Brecht foi discutir a peça com os chefes do Partido. Mais tarde afirmaria: **em que outro lugar do mundo se pode encontrar um governo que testemunhe tanto interesse pelos artistas e concede a eles tanta atenção?** Os ataques foram violentos. O **Neues Deutschland** afirmava: **Um dramaturgo altamente dotado e um compositor talentoso, cujas intenções progressistas são indiscutíveis, empreenderam uma experiência que deveria fracassar e fracassou por razões tanto artísticas como ideológicas... O Partido da paz mundial, que reúne mais de oitocentos milhões de homens sob a direção da União Soviética, não é apenas um tribunal de sombras, e possui o poder bastante real de submeter todos os criminosos de guerra a uma justiça das mais terrenas.** E insiste: **O que no começo da guerra contra Hitler pode ter passado como expressão da posição política incerta de um escritor anti-fascista exilado, aparece agora como uma recaída na dúvida e na fraqueza, sentimentos que o poeta já deveria ter vencido há muito tempo.** Também a música de Dessau é acusada de formalista e decadente, incapaz de despertar o entusiasmo das massas contra uma nova guerra de agressão. Acen-

tua a ausência de violinos e a presença preponderante de instrumentos de percussão...

Mas tudo termina em paz: Brecht aceita modificar o texto. Mais tarde, em entrevista concedida na França, afirma que sempre discute com seus espectadores e recebe sugestões dos operários e colaboradores. **Quando são justas** — afirma — **levamos em conta! Com o governo é a mesma coisa. Discuti três horas e meia sobre "Lúculus", inclusive com o presidente do Conselho de Ministros. Havia nove pontos em questão; sobre sete pontos, eu tinha razão e mantive a minha posição; sobre dois, eles estavam certos e eu modifiquei o texto.** Brecht já havia antes declarado que um escritor pode se tornar um porta-voz de um ponto de vista oficial, mas somente se aprovar este ponto de vista. E se esta atitude lhe parecer útil. Naturalmente o "caso Lúculus" é geralmente amplamente explorado pelos críticos, como Martin Esslin ou John Willet (o primeiro, autor de um dos estudos mais informativos que existem sobre Brecht, **A Choice of Evils**), que procuram desvincular o escritor de sua ideologia marxista, fazendo ginásticas mentais para mostrá-lo como pouco comunista ou em permanente choque com o Partido. Ernest Bornemann, que conhecia Brecht há muito tempo, afirma que este nunca pensou em restrição de liberdade de expressão a respeito de **Lúculus:** estava persuadido que melhoraria constantemente a eficácia política de sua obra revisando-a com o auxílio do Partido. E acentua: **mas, é claro que quanto mais ele fazia modificações, mais sua prosa, sua lógica, sua técnica dramática se tornavam brechtianas... Em meio a uma discussão, Brecht era como um peixe na água... Procedia às revisões, depois publicava a antiga versão e a nova, lado a lado, explicando exatamente porque havia feito estas modificações.** É o que fez também desta vez: a peça voltou ao cartaz em 12 de outubro de 1951, com o título de **A Condenação de Lúculus** (Brecht não compareceu à estréia) e com pelo menos três modificações fundamentais: foram introduzidos o **Canto dos Legionários Mortos, Quem é Roma?** e o **Apelo à resistência.** O "rei vencido", presente na primeira versão, é mostrado agora como defensor do povo e da cidade; o professor define os autores das guerras: não os trabalhadores e pobres de Roma, mas sim os que exploram escravo, aumentam impostos, os banqueiros e os traficantes de metais; e um trecho defende a necessidade de desertar dos exércitos imperialistas, defendendo as guerras defensivas e liberadoras. Depois Brecht autorizou a encenação do texto original na Alemanha Ocidental. As edições trazem o original e a lista de modificações, introduzidas **após o ensaio geral, organizado na Ópera Nacional de Berlim pelo Ministério de Educação Popular e depois de profundas discussões.**

No programa do espetáculo, além do resumo do texto e de extratos do processo de crimes de guerra de Nuremberg, havia uma carta de Brecht dirigida aos escritores e artistas da Alemanha Ocidental, pedindo a defesa da liberdade de imprensa, teatro, edição, rádio, artes plásticas, cinema e música. Mas liberdade com uma restrição: **nenhuma liberdade para escritos e obras de arte que idealizem a guerra ou a coloquem como inevitável, nem para as que fomentem o ódio entre os povos. A grande Cartago fez três guerras. Ficou ainda poderosa depois da primeira, ainda habitável depois da segunda. Mas depois da terceira, desapareceu.**

A GUERRA É UMA FORMA DE COMÉRCIO

I

O significado da guerra é o tema de **Mãe Coragem e Seus Filhos.** Brecht define o que a peça deve evidenciar: **que não são os humildes que fazem os grandes negócios numa guerra. Que a guerra, essa outra maneira de continuar o comércio, transforma toda virtude num poder de morte que se volta exatamente contra os que o detêm. Que nenhum sacrifício é suficientemente grande para combater a guerra.** A ação se desenvolve numa das épocas mais sombrias da história alemã: não mais estamos diante da Roma imperial nem dos esplendores da Renascença, mas sim face à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), que um dos personagens centrais, o capelão, define como **uma guerra da religião. Não é uma guerra vulgar, mas sim uma especial, feita pela religião e portanto do agrado de Deus!,** ainda que se pareça às demais, porque também nela reina o incêndio, o massacre, a pilhagem e a violação de mulheres.

Mãe Coragem foi escrita em 1939. Estreou em Zurich, em 19 de abril de 1941, com direção de Leopold Lindtberg e cenário de Téo Otto, com Therese Giehse no papel-título. Esta versão tinha música de Paul Burkhard. Brecht dirigiu, juntamente com Engel (conservando a cenografia de Otto), a versão interpretada por Helene Weigel (estreada em Berlim, no **Deutsches Theater** em 11 de janeiro de 1949). A célebre versão do **Berliner Ensemble** estreou em 11 de setembro de 1951. Estas duas últimas encenações tinham música de Paul Dessau e algumas pequenas modificações foram feitas no texto. Sobretudo levando em conta as críticas feitas no sentido de que o personagem passava ao público como uma nova Niobe, incapaz de preservar seus filhos de uma catástrofe fatal. Mencionavam inclusive **a imensa força vital que emanava desta mãe animal.** O que não foi nunca a intenção de Brecht. Mais tarde ele defendeu-se culpando o hábito dos espectadores se deixarem levar apenas pelo lado sentimental e emocional de uma representação, ignorando o resto. Escreveu mesmo um pequeno artigo comparando uma representação tradicional do personagem com uma representação épica. O trabalho de Weigel, excepcionalmente preciso, captando nos mínimos detalhes, e com imenso vigor poético, expondo ao público com lucidez e permanente controle todas as contradições do comportamento social do personagem, dissipam, na verdade, qualquer perigo de uma interpretação confusa; o fascinante, mas perigoso, personagem, é efetivamente o produto de contradições nítidas, oscilando entre sua função de mãe e sua função de comerciante. Uma mulher do povo que possui um senso inato da realidade, mas nem sempre uma compreensão materialista da mesma. Bernard Dort afirma que o extraordinário acerto da encenação do **Berliner Ensemble** é que Helene Weigel situa seu personagem no impossível e que está colocado entre **mãe** e **coragem,** os dois pólos básicos da cantineira Anna Fierling. Brecht está sobretudo interessado em mostrar a profissão de Mãe Coragem como uma profissão histórica, com contradições abruptas e indestrutíveis. Ela é a presença viva de uma contradição que **anula o ser humano, contradição que é superável, sim, mas somente pela sociedade.** Com efeito é uma realista cega: vê e não vê, como acentua Ewen. E sua cegueira (foi Roland Barthes quem afirmou que nesta peça Brecht nos mostra uma cegueira), afirma Bernard Dort, é **um apelo à nossa lucidez.**

Paolo Chiarini afirma que uma das características básicas desta fase da produção brechtiana é a "recuperação do personagem", sem que isso implique em destruir o esqueleto ideológico-filosófico e a coerência marxista de sua obra. Esta recuperação dá sanção definitiva e confere vitalidade artística a essa complexa e orgânica trama de problemas, enquanto significa que Brecht (que nesta época andava, como seu personagem, por todos os países, carregando sua bagagem, vivendo o exílio imposto pelo nazismo) consegue soldar a "dramatis personae" e sua língua, radicalmente divorciadas no período anterior. Mas Anna Fierling não é a única personagem central da peça: em pé de igualdade estão a guerra e a carroça **(sua riqueza na miséria, seu inexplicável recurso na indigência,** menciona Chiarini). Efetivamente, a carroça é o centro da peça: é em relação a ela que o personagem se define em diversos momentos — é seu quarto filho, o único que sobrevive ao período em que a peça se desenvolve (1624-1638). **Mãe Coragem** é uma reflexão sobre a guerra e sobre

o comércio, dialeticamente analisados. No final esta corajosa mulher que atravessa os campos de batalha vivendo da guerra, utilizando a guerra para seu comércio, já pagou seu preço: perdeu todos os filhos, mas apega-se, cansada e mais velha, à sua carroça, cada vez mais vazia, mas cada vez mais pesada. Assinala Ewen: como em **Galileu,** o tema da peça não é um personagem, mas uma situação histórica e suas conseqüências para os seres humanos. Brecht denuncia o sentido mercenário da guerra, a guerra como cotidiano. É o dinheiro que faz Coragem perder os filhos: o recrutador leva Eilif (que depois morre por ser corajoso, a virtude voltando-se contra ele) enquanto ela discute o preço de um cinturão com um soldado; Pequeno Suíço morre (por ser demasiado honesto, recusou-se a entregar ao inimigo a caixa de dinheiro de sua companhia) porque ela regateia o preço de sua liberdade e quando chega a um acordo o filho já foi executado; Catarina morre (por seu amor às crianças) enquanto sua mãe está na cidade procurando fazer melhores negócios.

II

A peça possui duas fontes nítidas: dois romances de Jakob Christian Grimmelshausen, autor alemão do século XVII — **Simplicissimus,** apontado por muitos como uma das obras fundamentais da literatura alemã e aceita como o documento mais preciso e expressivo sobre o referido período histórico (ele afirma que a guerra torna os homens piores e não melhores; Ewen cita-o como dotado de um cristianismo realmente liberal, com um estilo concreto, vivo, simples, brutal, de uma eficácia tão grande nas páginas que tratam problemas elevados como nos capítulos obcenos; e acentua que seus livros eram não apenas comentários sobre as bestialidades e crueldades cometidas em seu tempo, mas também sobre a natureza do homem, suas crenças, seu fanatismo e tolerância, sobre o bem e o mal) e principalmente **A Vagabunda Coragem** (filha ilegítima de um conde, atravessa as batalhas em inúmeras aventuras, amorosas ou picarescas, rouba e engana, combate como soldado e age como prostituta; é ainda Ewen quem acentua que Brecht usou mais o clima e a época de Grimmelshausen do que incidentes específicos).

A peça conta a estória de Anna Fierling fazendo comércio com os soldados, pertençam a que exército pertencerem, aproveitando-se do momento e da situação para trabalhar e sobreviver. Perde seus dois filhos (Eilif, até o fim, ela ignora que está morto) e também sua filha Kattrin, muda, morta quando, falando uma única vez, através das batidas de um tambor, salva uma vida que está para ser invadida pelo inimigo, mas perde a vida. É o único instante em que participa ativamente na História. Os camponeses estão rezando, ela resolve agir. Brecht sublinha a entrega sem resistência dos não-mudos à sua situação social, o medo dos camponeses aos soldados, e o dos soldados ante o conselho de guerra; e de outro lado, a liberdade que escapa a todos os condicionamentos sociais, na pessoa da que não pode falar. Numa nota, frisou que a mãe não é inocente na morte da filha.

Logo no início um sargento recrutador define a guerra a seu modo: **a paz significa apenas um relaxamento. Só a guerra é a ordem. Durante os tempos de paz, a humanidade se corrompe.** Anna Fierling permanece indiferente a tudo que acontece com ela e com os demais: é a única que não tira lições da guerra, nem se modifica por causa dela. Tem momentos esparsos de não-cegueira, como quando afirma que **as virtudes não rendem nada, só as maldades rendem;** ou quando afirma que os homens não são lobos, é sempre possível comprá-los, amam o ouro e **a venalidade dos homens é como a caridade do Bom Deus. É nossa salvaguarda. Enquanto exista, existirão julgamentos clementes e até os próprios inocentes terão chances de se saírem bem nos tribunais.** São frases típicas de Brecht, paradoxos reveladores e desmistificadores, que induzem o espectador a uma reflexão imediata. Outro momento em que Mãe Coragem fala por Brecht, é quando afirma que **num país próspero não há necessidade de virtudes, todos podem ser até mais ou menos medíocres, meio inteligentes e até covardes.**

Um dos momentos cruciais da peça é o final da cena VI, um instante de revolta de Anna Fierling:

> **Capelão — Estão enterrando o general. É um momento histórico.**
>
> **Mãe Coragem — Golpearam minha filha no olho. Para mim este é que é um momento histórico. Ela já está meio destruída, não vai nunca conseguir um marido. E é muda, também por causa da guerra — quando era criança um soldado lhe enfiou alguma coisa na boca. O Queijo-Suíço** (um de seus filhos) **eu não vou ver mais; onde está Eilif** (o outro) **só Deus sabe. Maldita seja a guerra!**

A cena seguinte abre com Mãe Coragem afirmando: **Pode falar o que quiser: para mim não há nada como a guerra! Dizem que ela extermina os fracos. Mas esses também morrem na paz. E além disso a guerra dá pão melhor para a gente!**

Anna, esta **hiena no campo de batalha,** como a define o capelão, está só. Retoma sua caminhada, agora puxando sozinha a carroça. A peça tem algumas das canções mais extraordinárias da obra de Brecht, sobretudo a **Canção das Horas,** a **Canção da Mulher do Soldado,** a **Canção da Confraternização,** a **Canção da Grande Capitulação** e a **Canção de Salomão** (que afirma que todas as virtudes, neste mundo, que não deveria ser como é. são perigosas: é melhor não possuí-las, levar uma vida agradável, ter ao menos uma sopa quente; o cozinheiro, que canta a canção, afirma que é um soldado, mas de que lhe valeu a audácia em todas as batalhas? nada, passa fome e **melhor teria sido ser um cagão e ter ficado em casa).**

III

Brecht teve uma polêmica amigável com o escritor Friedrich Wolf a propósito do final. Para Wolf, como para muitos críticos, seria mais justo e mais útil que a personagem se modificasse durante a peça e no final aparecesse como alguém que tirou alguma lição da guerra. Wolf observava que nesta peça, para os espectadores, apesar do estilo épico manter um vigilante controle, os grandes momentos coincidiam com os mais carregados de forte emoção: a morte de Eilif, a cena em que a filha volta desfigurada e Coragem grita **Maldita seja a guerra!,** a cena em que Kattrin salva os habitantes de Halle. O que interessa a Wolf (e também a Brecht) é incitar o espectador a renunciar a uma atitude fatalista diante da ameaça de uma nova guerra. Brecht argumenta que escreveu a peça em 1938/1939, quando uma grande guerra começava: **ele** (refere-se a si mesmo na terceira pessoa) **não estava convencido que as pessoas extraem lições destas desgraças que, segundo ele, iriam se abater sobre eles. Caro Friedrich Wolf, você mesmo há de concordar que o dramaturgo era realista pensando como pensou.**

Brecht procurou mostrar as relações entre a guerra e o sistema social vigente: **mas o indivíduo que vive sob um regime capitalista, no interior deste regime, tem muita dificuldade para compreender que a guerra não é necessária; pois ela o é, sob o regime capitalista, cujos interesses serve. Este sistema se fundamenta sobre a guerra de todos contra todos, dos grandes contra os grandes, dos pequenos contra os pequenos, dos grandes contra os pequenos. Seria preciso já ter reconhecido que o capitalismo é uma desgraça em si, para discernir que a guerra e as desgraças que arrasta consigo são más — isto é, inúteis.**

O espetáculo de Brecht para o **Berliner Ensemble** está minuciosamente relatado no **Couragemoddell** 1949. um dos célebres **modellbuchs,** editados por Brecht. Consciente de que existe uma escritura do espetáculo. ao lado de uma escritura do texto, Brecht deixou farta documentação sobre seus trabalhos (as seis primeiras obras encenadas pelo **Berliner Ensemble,** por exemplo. estão documentadas no **Theater-arbeit,** que reúne notas de trabalho, fotos e desenhos, coletivamente redigido por Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch e Kathe Rulicke). O espetáculo ficou ainda documentado num filme realizado em 1961 por dois diretores do **Berliner,** Palitszch e Manfred Wekwerth.

Mãe Coragem permanece hoje como uma das obras mais fascinantes do teatro moderno. E sem dúvida foi a obra que consagrou Brecht mundialmente, não só pelo texto como pelo espetáculo (encenado em 1954 no primeiro festival internacional do Teatro das Nações. em Paris — acontecimento que marcou o reconhecimento internacional de Brecht e do **Berliner Ensemble).** Ainda sobre a discussão do final, proposta pela divergência de Wolf, afirmou o autor: **Se Coragem não tira, apesar de tudo que lhe aconteceu, nenhuma lição, eu, de minha parte, creio que o público pode aprender alguma coisa observando-a.**

SER MAU PARA EXERCER A BONDADE

I

Vivendo num mundo em que predomina a maldade, sofrimento e miséria, injustiça e crueldade, o homem pode exercer a bondade? A presença do teatro chinês, como influência criticamente assimilada a uma reflexão marxista ampla, está nítida numa das obras mais penetrantes, e sem dúvida uma das mais poéticas, da obra de teatro de Bertolt Brecht: **A Alma Boa de Se-Tsuan** (escrita em 1938/1941, estreou em Zurich, com direção de Steckel, no **Schauspielhaus,** em 4 de fevereiro de 1943; música de Paul Dessau): um estudo sobre a situação do homem num mundo em que a bondade é impossível enquanto não for atingido o reino da liberdade, enquanto o homem estiver ainda preso ao reino da necessidade. **A Alma Boa de Se-Tsuan,** neste sentido, é uma parábola trágica, quase desesperada, que termina com um apelo angustiado ao público: é preciso encontrar uma solução — **é preciso, é preciso!** Dort afirma que o teatro crítico de Brecht culmina neste apelo patético, dirigindo ao público com aflição e amargura: é o momento em que o nazismo contamina toda a Europa, ou quase toda. E a humanidade se destrói numa guerra de proporções gigantescas. O mal é inerente à sociedade capitalista e o homem está só, no mundo isento de deuses, em busca de sua salvação e de sua razão de ser. Como acentua Ewen, o mal é a alienação e o nazismo é o prolongamento e a manifestação mais nefasta desta alienação.

Um poema de Brecht, curto e incisivo, mostra o que significa ser mau:

Na parede do meu escritório, uma escultura japo-
[nesa:
A máscara de um demônio do mal, laqueada de ouro.
Vejo com compaixão
As veias inchadas de sua fronte: elas revelam
Quanto esforço é necessário para ser mau.

Camille Demange assinala que esta é a peça onde Brecht deixa em segundo plano, superando, mas sem ignorar, o problema da luta de classes. Para Chiarini o permanente espírito de contradição de Brecht leva-o à "chave do paradoxo" e este texto ilustra justamente o paradoxo dos paradoxos: para sobreviver o homem bom precisa colocar uma máscara de maldade e agir coerente com esta máscara. Não existe pessimismo, mas, sim a lúcida consciência de estar vivendo numa época difícil de transição, em que uma velha civilização chega ao ocaso, enquanto uma nova começa a despontar. A indagação final é justamente a adesão do autor, concreta e fria, ao problema de desvendar ao máximo as contradições da sociedade burguesa, sem nada conceder ao devaneio, ao idílio, à utopia. Mais tarde Brecht chegou a redigir outro final, no qual a solução do problema seria a sociedade sem classes, onde não haja lugar para exploradores e explorados, onde existem premissas maiores para ser exercida a bondade. Mas o que permanece como fundamental, em **A Alma Boa de Se-Tsuan,** uma vigorosa reflexão histórica, é a indagação final, sobre os limites da liberdade. O autor reconhece que o final não é satisfatório, os atores se dirigem ao público: a lenda amena transformou-se numa constatação amarga. Cabe ao espectador refletir e agir, fora do teatro. A verdade não está no palco nem na sala de espetáculos, mas na vida real. O teatro remete o espectador à sua realidade: **vossa frieza assinalaria o nosso fracasso.** Este final define uma nova postura para o teatro crítico contemporâneo. Onde está a solução? é preciso outros deuses ou outros homens? ou outro mundo? Fica uma interrogação provocante parada no ar. Mas a posição de Brecht nada tem de pessimismo: os deuses não existem, os homens são o produto de relações de produção, histórica e economicamente determinadas. E o destino do homem é o homem. A possibilidade de salvação existe na transformação do mundo. Impossível a bondade, resta a violência.

A personagem central, Shen-Te, já antes havia enunciado a necessidade da Revolução. Face à indagação do final do texto, é justo não esquecer um momento de indignação do personagem:

Oh! desgraçados!
Estão brutalizando seus irmãos e vocês fecham os
[olhos!
Os feridos gritam de dor e vocês estão calados!
O mal ronda e escolhe sua vítima

E vocês afirmam que ele vos poupa, pois nós não [desaprovamos.
Mas que vida é essa, que homens são vocês;
Quando numa cidade reina a injustiça, é preciso a [revolta.
Enquanto a revolta não acontece, é melhor
Que toda a cidade seja destruída pelo fogo,
Antes que venha a noite!

II

Não sei: será que não estamos exigindo demais dos seres humanos?, escreveu Brecht no esboço de uma peça que não chegou a desenvolver, **Judith de Shimoda** (seria uma desmistificação da heróica Judith da Bíblia; a protagonista é uma gueixa japonesa, Okichi, enviada — com o consentimento "remunerado" de seu amante — a utilizar todos os recursos para mudar as intenções de Townsend Harris, embaixador norte-americano no Japão, que ameaçava o bem estar e a paz do país; o que está por trás deste "heróico sacrifício" é o amor como mercadoria, que se pode comprar e vender, a prostituição criando um falso mito de heroísmo). **A Alma Boa de Se-Tsuan** coloca, entre outros problemas, o amor, as relações amorosas, fato raro na obra de Brecht: a prostituta Shen-Te impede o suicídio de um aviador desempregado (que afirma: **eu li todos os livros possíveis sobre aeronáutica na escola de Pequim, todas as páginas, exceto uma, e nesta página estava escrito que ninguém tinha mais necessidade de aviadores. É porisso que eu sou um aviador sem avião, um correio postal sem correio**), Yan-Soun: no coração desta prostituta, símbolo vivo do amor como mercadoria, nasce um amor sincero. Shen-Te ficará mesmo grávida, mas o amor, nas condições em que vive este povo, continuará uma mercadoria: ela é explorada pelo aviador (interessado em seu dinheiro para conseguir, através do suborno, um trabalho e um avião), por necessidades financeiras talvez seja obrigada a casar-se com quem não ama, etc. Mas permanece a poesia sutil e terna do encontro de Shen-Te com Yang-Sun: é o momento em que ela descobre o amor, além de salvar o aviador da morte. Dirigindo-se ao público, afirma:

No nosso país
Não deviam existir tardes tão tristes
Nem pontes arqueadas por cima dos rios
Nem a hora indecisa em que a noite se torna aurora
Nem tão longos invernos... são armadilhas.
Face à miséria
Basta um nada
Para que o homem se desembarace
Desta vida insuportável.

A ação se desenvolve na China, numa pequena cidade onde reina a pobreza. Três deuses descem à terra em procura de alguém que seja bom, para que o mundo possa permanecer como está. Desprezam as condições em que vive o povo: **as questões econômicas não pertencem à nossa alçada,** respondem quando Shen-Te lhes pergunta: **como fazer para ser bom quando a vida está tão cara?** Pedem uma bondade cristã, impossível e seus "mandamentos" são a ilustração da ordem burguesa: querem provar o conservadorismo e conquistam a "boa consciência" quando encontram Shen-Te, que se vende para viver, mas que é uma pessoa boa. A ela entregam dinheiro e regressam tranqüilos ao céu. Mas o sonho de Shen-Te encontra uma barreira intransponível: a realidade. Cercada por parasitas e miseráveis, gente que efetivamente precisa de ajuda e outros que a exploram, incapaz até mesmo de discernir os limites entre necessidade e exploração, Shen-Te, para continuar a exercer a bondade, cria um personagem imaginário, seu primo Shui-Ta (no qual ela se transforma colocando uma máscara e trocando de roupa), preocupado com os negócios, frio e implacável, que age dentro da engrenagem social vigente, cruel e eficaz. Holthusen assinala que Shui-Ta é uma espécie de correção dialética do primeiro impulso do coração: sua compreensão realista e fria da natureza humana, onde é necessário agir sem levar em conta os sentimentos, mas sim os interesses — dominar e organizar, ordenar e investir. O desdobramento de um personagem em dois, entretanto, não é uma complementação, mas uma exclusão. Destrói-se a si mesma, anulando seu lado bom, para sobreviver: **quem poderá por tanto tempo recusar a maldade quando morrem os esfomeados?** Em outro momento, ela afirma: **Há alguma coisa que não vai bem no vosso mundo!** Este "algo de podre no reino na Dinamarca" é o sistema de exploração do homem pelo homem. A experiência de bondade individual é levada às últimas conseqüências. E Shui-Ta torna-se cada vez mais necessário, sobretudo depois que Shen-Te, numa cena de extrema ternura, descobre que está grávida: **ah! alegria. Um pequeno ser está se formando no meu corpo. Ainda não se vê nada. Mas ele já está lá. O mundo o espera em segredo. Mas já o murmúrio corre pelas cidades:**

um homem vai chegar e será preciso contar com ele. Ser mãe, para Brecht, é um dos fermentos da revolta; tudo que aprendeu Shen-Te colocará agora à disposição do filho que vai nascer: **Quero ser boa contigo, e, se for preciso, com os outros serei um tigre, um animal feroz. E é preciso.**

A cada vez mais freqüente presença de Shui-Ta, que faz progredir os negócios e explora seus empregados, assim como a longa ausência de Shen-Te, começam a despertar suspeitas. E Shui-Ta é aprisionado e conduzido a um tribunal, acusado de ter raptado ou assassinado sua prima. Os juízes são os próprios deuses, inquietos com o desaparecimento da **alma boa.**

Shen-Te já havia definido a bondade: não deixar ninguém perecer, nem a si mesmo, encher todos de felicidade, também a si mesmo, ou ainda: **cantar uma canção, construir uma casa ou plantar arroz, isso, no fundo, é ser bom.** No tribunal Shui-Ta afirma que boas ações significam a ruína. Shui-Ta revela que a ordem recebida (ser boa e continuar a viver) dividiu-a em duas partes — é difícil viver onde existe tanto desespero: **a mão que se estende ao infeliz, ele arranca-a! Ajudando um homem perdido, a gente se perde a si mesmo.** Os deuses são impotentes. A acusada, no tribunal, torna-se acusadora. Os deuses baixaram à terra para colocarem em prova a força moral dos homens e são agora os homens que os submetem à crítica. No máximo chegam a uma conciliação: admitem Shen-Te como uma alma boa, admitem que ela chame seu "alter-ego", mas no máximo uma vez por mês, será suficiente... Um compromisso com o mal, em nome da bondade. Ela está desesperada: **Não me deixem, ilustres deuses! Eu ainda não falei tudo! E tenho necessidade de vós!** Mas os deuses sobem ao céu, abençoando Shen-Te, numa nuvem cor de rosa. Ela estende os braços ao céu, mas eles já estão no alto, dando sinais de adeus. É o momento em que a peça não termina, mas é interrompida: um ator se dirige ao público, pede desculpas por não existir um final, confessa que a solução não foi encontrada e transfere o problema aos espectadores.

UM PATRÃO (BOM OU MAU) É UM PATRÃO

I

Senhor Puntila e Seu Criado Matti mostra um latifundiário que precisa estar embriagado para tornar-se gentil e afável, compreensivo e cordial (sobretudo em relação a seus empregados, especialmente a Matti), pois, quando está sóbrio, é dominado pela crueldade e pelo egoísmo, pela agressividade e pela injustiça, duro e inflexível (assumindo seu comportamento de classe: um proprietário de terras). Mais uma vez estamos diante de uma dupla-personalidade (e em certo sentido o tema da peça anterior sofre uma variação irônica: também no caso de Puntila os impulsos primeiros da bondade estão barrados pelas leis inflexíveis da realidade sócio-econômica — e aqui a luta de classes é o fundo marcante desta comédia poética e realista) mas aqui o duplo papel não está vinculado à troca de identidade e sexo: Puntila é um personagem duplo, mas no fundo permanece sempre igual a si mesmo. Brecht assinala que ele passa nove décimos da peça embriagado. E assim, afirma Dort, Puntila passa, brutal e inconscientemente, do estado de total irresponsabilidade para o estado de responsável por seus atos **(Durante estes acessos de sobriedade completa, insensata, desço ao nível dos animais. Nada me detém. O que eu faço neste estado, meu irmão, ninguém pode me culpar. Eu então sou plenamente responsável pelos meus atos. Você sabe o que quer dizer isso, irmão, "responsável pelos seus atos"? Um "responsável pelos seus atos" é um homem de quem se pode esperar tudo. Por exemplo, não está mais em condições de velar pela felicidade de seu filho, não possui mais o sentimento de amizade, passaria por cima de seu próprio cadáver).** Ou seja, o proprietário (definido no prólogo como **um certo personagem pré-histórico, oriundo das mais antigas idades, um grande animal, supérfluo sobre a terra)** em pleno exercício de seu direito sobre os homens e sobre as coisas. Esta descontinuidade do personagem desnuda uma continui-

dade mais profunda: **a unidade de um personagem em sua acepção brechtiana,** explica Dort. Brecht aliás recomenda que o ator que faça Puntila deva sempre manter, mesmo quando o personagem está bêbado, um aspecto perigoso (sua unidade é a de proprietário): suas tentativas de aproximação devem ter alguma coisa do avanço de um crocodilo, ainda que assegurem certo encanto. Para Gisselbrecht. a peça é a colocação, em teatro, da relação patrão-empregado formulada por Hegel.

Foi escrita na Finlândia em 1940, baseando-se em contos populares do país e num esboço de texto de Hella Wuolijoki (em casa de quem Brecht estava hospedado). Retoma também, em certo sentido, a situação básica do filme de Chaplin **Luzes da Cidade.** Estreou somente em 5 de junho de 1948, com direção de Brecht e Kurt Hirshfeld, no **Schauspielhaus** de Zurich, com cenário de Teo Otto; para a publicação, em 1950, Brecht fez alterações no texto. E incluiu a **Canção de Puntila** (música de Paul Dessau), para servir de ligação entre as cenas (junto com o texto foram igualmente publicadas notas de trabalho e um ensaio sobre teatro popular — Brecht definiu o texto como uma "peça popular").

II

Muitos críticos, acentua Ewen, afirmam, com razão, que o "vilão", Puntila, é um personagem mais fascinante do que o "herói", Matti. Na verdade é justamente através de seu criado, proletário consciente e inteligente, que sabe como assumir o comportamento adequado a cada situação, que Puntila se define e se revela. Bêbado, Puntila tem consciência lúcida. Sóbrio, encarna a exploração mais grosseira. Mais um paradoxo brechtiano levado às últimas conseqüências. Brecht já havia afirmado que um personagem contraditório é mais rico em possibilidades "dramáticas" do que um "herói positivo", sem contradições. A vida dos demônios é mais fascinante do que a dos anjos.

A peça tem uma estrutura livre, apoiada nas contradições do latifundiário e nas contradições deste com seu criado Matti. Aprofundando o tema da luta de classes, Brecht mostra que os interesses dos patrões e os dos empregados são irreconciliáveis. A peça começa com um prólogo em verso: **Honradíssimo público, nosso tempo não é alegre / Sábio é aquele que se inquieta, e idiota o que vive em paz.** O relacionamento Puntila-Matti já se define nos primeiros momentos:

Puntila — Matti, você é meu amigo?
Matti — Não.
Puntila — Obrigado. Eu sabia. Matti, olha para mim: o que você está vendo?
Matti — Eu deveria dizer: um sujeito grande bêbado como uma barrica.
Puntila — Veja como as aparências podem enganar. Eu sou outra coisa. Eu sou um homem doente, Matti.
Matti — Muito doente.

O criado é hábil e cínico em suas respostas. A tentativa de diálogo prossegue:

Puntila — Eu queria estar seguro de que não existe um abismo entre nós. Diz que não existe mais este abismo!
Matti — Eu tomo isso como uma ordem, Sr. Puntila, não existe mais abismo.

Em seguida quando afirma que é preciso falar em dinheiro, o que é mesquinho, mas afinal por que não ser mesquinho: **por acaso não somos homens livres?** Matti está atento: **não,** é a resposta. Totalmente embriagado, Puntila fica noivo de quatro mulheres do povo e dirige-se ao mercado de Lammi, em busca de assalariados. Para um operário, afirma que quando compra homens, não tem o coração frio e seco, mas lhes dá um lugar em sua propriedade, Puntila. O operário responde: **Então eu prefiro ir embora. O que eu estou precisando é de um trabalho.** Puntila pretende estar acima das diferenças de classe, mas os próprios operários se encarregam de evidenciá-la.

Em outra cena acontece a transformação, o médico transforma-se em monstro: despede os empregados que acaba de trazer consigo, não reconhece as quatro moças a quem prometeu casamento e está interessado no enlace de sua filha Eva com uma figura importante do governo, um adido de uma embaixada. Na festa de noivado, entretanto, Puntila bebe e expulsa o ridículo noivo **(um homem sem humor não é um homem).** E vai mais longe: quer que sua filha case-se com Matti. E ataca a seu alter-ego: **cala a boca, não me fale deste Puntila, nosso inimigo comum,** afirma o próprio Puntila **— ele esta noite se afogou numa garrafa de ponche, este homem mau! É agora que eu sou eu mesmo, que me tornei um ser humano.** Matti, entretanto, empreende a demonstração minuciosa de que a filha de seu patrão nunca poderá ser a esposa de um proletário — Matti faz

o elogio do arenque, a comida pobre, o responsável pelo vigor e pela força do trabalhador, o motor que abate as florestas de pinho, que semeia os campos.

Em outro momento de sobriedade, Puntila decide nunca mais beber e reúne todas as garrafas de álcool que possui, para destruí-las. Ao mesmo tempo despede um de seus empregados, Surkkala, conhecido comunista. Mas antes de ir quebrando as garrafas bebe um gole, depois outro, finalmente dá dinheiro a Surkkala e convida Matti para subir ao alto do monte de Haltema, sem dúvida o ponto culminante da peça: o latifundiário sobe em móveis e cadeiras, imaginando estar no alto da grande montanha, examinando seus vastos domínios, sua imensa propriedade.

Puntila — Oh, Tavastland, terra abençoada! Seu céu, seus lagos, seu povo e suas florestas! (a Matti) Diz que o teu coração transborda de alegria quando você vê tudo isso!

A resposta de Matti, que encerra a cena, é exata, o resumo do personagem e do significado de seu relacionamento com o patrão: **Meu coração transborda de alegria quando eu vejo as "suas" florestas, Sr. Puntila.** Walter Weideli afirma com justiça que a emoção de Puntila é bela, sim, mas a crítica moral desta emoção. nas palavras irônicas e no comportamento silencioso de Matti, é ainda mais bela. Matti assume, na cena seguinte, a última da peça, uma nova postura — toma a decisão de abandonar Puntila (e a peça termina assim, também sem um desfecho: Puntila deverá procurar outro empregado e Matti procurar outro patrão. Sai de manhã cedo, levando uma valise e um pacote com provisões: não mais suporta as injustiças nem as intimidades de Puntila: **prá mim chega. Depois da história de Surkkala, não suporto mais suas familiaridades.** Não espera para obter uma recomendação: para quê? ele **escreveria ou que eu sou um Vermelho ou que eu sou um Homem. Num caso como no outro, isso não me faria encontrar emprego.** A cena intitula-se **Matti dá as costas a Puntila** e a peça termina com as palavras do criado:

É verdade que você não é o pior que eu conheci,
Pois te tornas quase um homem depois de ter [bebido.
Nosso pacto amigável não passou de um falso con- [trato;
A bebedeira acaba, a verdade clama: "Quem ven- [cerá?"
Que adianta chorar sob o pretexto de que o óleo
Nunca consegue se misturar com a água?
Isso não vale nem mesmo uma lágrima inútil.
Chegou o tempo dos teus criados te virarem as [costas.

Um bom patrão, eles terão
Quando cada um for o seu.

UM VENTRE QUE GERA MONSTROS

I

A Resistível Ascensão de Arturo Ui, segundo Brecht, foi **escrita em 1941 e concebida para ser representada em 1941** (o que evidencia sua consciência de que esta parábola dramática, terminada em 29 de abril na Finlândia, tinha data histórica determinada, e a marcha cada vez mais avassaladora do exército nazista poderia facilmente ultrapassá-la; ou ao menos, o que em certo nível efetivamente aconteceu, atenuar sua denúncia). Foi em 1935 que Brecht pensou pela primeira vez (estava em New York assistindo **A Mãe**) num texto em que os personagens fossem gangsters e seu chefe fosse Hitler. Mais tarde escreveu uma narrativa, cuja ação se desenvolve em Pádua, **História de Giacomo Ui,** contando a vida de um tirano que assume o poder no momento de uma desesperada crise romântica, reina através do terror, apoiado na aspiração de alguns (a necessidade de um governo forte, que ponha um fim ao caos sócio-político), inventando e incentivando o ódio entre os paduenses e os gregos, auxiliado pela convicção de muitos de que o país precisa, para sobreviver, conquistar terras. Como Hitler (e como Arturo Ui), Giacomo Ui recebe lições de como falar e como andar, estudando com um velho ator trágico — precisa cuidar de sua aparência pessoal, de sua postura, preocupar-se com a força de suas palavras, com o impacto de sua dicção: só pode contar consigo mesmo, não possui bens nem sangue nobre.

A Resistível Ascensão de Arturo Ui tem sua ação localizada em Chicago (Alemanha) e é uma parábola que conta como o dirigente de um monopólio de couve-flor, Dogsborough (Hindenburg), face a uma terrível crise econômica, sentindo-se impotente para solucioná-la, apela para a proteção de um gangster, Arturo Ui (Hitler), que logo após assumir o poder livra-se de seu protegido e em seguida, auxiliado por dois de seus homens, Giri (Goering) e Givola (Goebbels), elimina um terceiro, Ernesto Roma (Ernst Roehm) e assassina o

chefe de um monopólio de legumes da vizinha cidade de Cícero (Áustria), chamado Dulfeet (Dolfuss); corteja e seduz sua viúva, triunfa em eleições em Chicago e Cícero e parte para a conquista das demais cidades: **não existe maldição capaz de deter minha ascensão.**

A peça, segundo Brecht, é uma tentativa de explicar a ascensão de Hitler ao mundo capitalista. E é escrita em versos para permitir a exata medida do caráter heróico dos personagens. Somente será encenada em 10 de novembro de 1958, em Stuttgart, com direção de Peter Palitzsch; em 1959, com direção de Palitzsch e de Manfred Wekwerth, com Ekkehard Schall no papel-título, o texto é encenado pelo **Berliner Ensemble** — trata-se, sem dúvida, de um dos espetáculos mais expressivos do teatro contemporâneo, uma encenação em que todas as propostas brechtianas são quase esgotadas, numa pesquisa minuciosa, de uma teatralidade espantosa. Algumas notas recentes permitem descobrir que Brecht chegou a pensar numa continuação, que seria intitulada: **Ui, Segunda Parte: Espanha, Munich, Polônia, França.** 1941 foi o ano do ataque japonês a Pearl Harbour: os Estados Unidos declaram guerra ao Japão; a Alemanha e a Itália declaram guerra aos Estados Unidos.

II

A peça começa com um prólogo com música de feira: os principais personagens são apresentados ao público. A ação da peça é anunciada, seus episódios principais são resumidos em frases curtas. Quando aparece Ui:

Como não pensar em Ricardo III?
Nunca, desde os tempos de Lancaster e Tudor,
Nunca o mundo havia voltado a ver a mesma
História de fogo e de morte.

E conclui:

Tudo é representado num grande estilo trágico,
Não vos mostramos uma nova ficção,
Nada de inventado ou de imaginado,
De expurgado, de refeito para melhor vos agradar.
O que vamos mostrar é de todos bem conhecido:
O drama dos gangsters que cada um viveu.

A música fica mais forte, acompanhada de uma rajada de metralhadoras. A situação dos comerciantes é difícil e Ui procura convencer Dogsborough de que é um homem necessário aos monopólios: os pequenos comerciantes, honestos mas limitados, necessitam de uma mão severa que os conduza, o **trust** deve ser protegido. todos devem aprender a pagar suas dívidas e se não podem pagar, que entreguem tudo — os mais fracos devem morrer para que os mais fortes sobrevivam. esta é a lei natural. Alguns quadros são precedidos de painéis com informações sobre a história alemã. Por exemplo, **em fevereiro de 1933 o Reichstag foi destruído por um incêndio, Hitler acusou seus adversários de serem os responsáveis pelo fogo e deu o sinal para a noite dos longos punhais.** Os armazéns de depósito são incendiados e segue-se a cena do processo do incêndio: o defensor afirma que a cidade envelheceu muito em poucos dias e além de ter sofrido em sua própria carne as violências das bestas assassinas, terá que ver também a Justiça assassinada e manchada pela covardia do Juiz? Mas a vítima, nitidamente drogada, incapaz de responder a tudo que lhe perguntam, é condenada a 15 anos de prisão. Aparece outro letreiro: **No grande processo dos incendiários do Reichstag, a Alta Corte de Leipzig condenou à morte um operário desempregado, previamente drogado. Os verdadeiros incendiários nunca foram incomodados.**

Toda a seqüência em que Ui corteja a esposa de Dulfeet, passeando pelo jardim de Givola, entre as flores, enquanto também Givola passeia conversando com Dulfeet, é uma paródia inteligente e irônica da mais célebre das cenas do **Fausto** de Goethe: o momento em que Fausto declara seu amor a Margarida, enquanto Mefistófeles passeia com Marta. Como em Goethe, as conversas se alternam. E alguns versos são semelhantes. Margarida pergunta a Fausto o que ele acha da religião, Betty Dulfeet faz a mesma pergunta a Ui. que responde que é cristão, como Fausto. Ela em seguida acrescenta: **E o que pensa o senhor da questão social?** O diálogo é cínico e brilhante. Após o assassinato de Dulfeet, Ui corteja a viúva, como Ricardo III. Ui domina todos e o último painel afirma: **Em 11 de março de 1938, Hitler fez sua entrada na Áustria. Eleições organizadas sob o terror dos nazistas deram 98% de votos a Hitler.** O quadro final é violento e inesperado: de um caminhão crivado de balas, surge uma mulher coberta de sangue que avança em direção à platéia:

Socorro! Fiquem! Vocês são testemunhas!
Meu marido está lá dentro, morto! Ajudem!
[Ajudem!
Meu braço está destruído... e o caminhão também!

Grita que estão todos sendo mortos, como se fossem moscas: diz que sabe quem é o responsável: é Arturo Ui, o monstro e sua peste, a imundície das imundícies — **Socorro! Ninguém para deter esta peste?**

E em seguida, metralhada a mulher ensangüentada, vem o epílogo:

Vocês, aprendam a ver, em vez de olhar
Bobamente. É preciso agir em vez de discutir.
Aí está o que uma vez conseguiu dominar o mundo.
Os povos acabaram tendo razão.
Mas ninguém deve cantar vitória antes do tempo:
Ainda está fecundo o ventre de onde surgiu a coisa
[imunda.

III

O epílogo continua uma advertência para os dias de hoje: enquanto existir capitalismo, o fascismo existirá ou poderá ressurgir a cada momento. Em notas, escritas em 1945, Brecht fornece algumas indicações para a representação, que deverá ser feita **em grande estilo,** guardando reminiscências reconhecíveis do teatro elizabetano. Afirma que é preciso evitar uma paródia pura e simples: **mesmo no grotesco, a atmosfera de horror deve estar sempre sensível. O indispensável é um estilo de encenação que defina o elemento plástico, com um ritmo rápido e grupos claramente organizados no gosto da velha pintura de história.**

Para muitos críticos o nazismo é tratado de forma superficial e as analogias entre o gangsterismo e o nacional-socialismo não chegam a uma eficácia política mais forte. Outros acusam a ausência do movimento operário, sem o qual o painel é incompleto e a tentativa de apreensão do problema da ascensão resistível é falha. Brecht afirma que com sua parábola dramática pretendeu destruir o tradicional e nefasto respeito que inspiram os grandes assassinos. Move-se intencionalmente num círculo estreito, no nível do Estado, da indústria e da pequeno-burguesia. Acha que é o suficiente para suas intenções: **a peça não pretende traçar um quadro de conjunto da situação histórica dos anos trinta. Falta o proletariado, e não era possível**

conceder-lhe um lugar maior, pois nesta estrutura todo elemento a mais seria um excesso. E desviaria o verdadeiro problema, difícil de formular com exatidão. (Como falar em detalhes sobre o proletariado e omitir o desemprego? Como falar deste e não do regime de trabalho nem dos partidos, assim como do fracasso dos mesmos?) Uma coisa arrastaria outra e o resultado seria uma obra marcada pelo gigantismo, que falharia em seu objetivo.

E para alcançar este objetivo, Brecht utiliza uma mistura de melodrama policial, drama elizabetano e crônica dos anos trinta. Relacionando o nazismo com o gangsterismo não faz uma alteração de significado: ambos exprimem o crime e são ambos resultado de definidas relações de propriedade. O que se verifica é uma redução em escala: assassinos reduzidos à sua dimensão de homens. E, diminuídos os deuses arianos para as imagens de gangsters, são agigantados, através da paródia dos clássicos, e a eles é atribuída uma forma de linguagem próxima a Goethe e Shakespeare. São os processos de distanciamento pesquisados por Brecht nesta peça. Como acentua Ewen, utilizando os versos clássicos de Schlegel (que traduziu Shakespeare para o alemão), Brecht estuda a maior ou menor dissonância entre a linguagem sórdida e o ritmo que a encerra, medindo o intervalo que separa os grandes criminosos históricos da grandeza que a si mesmo se atribuem (e que nós lhes emprestamos). Efetivamente, Brecht afirma com insistência: o que julgamos válido para as pequenas coisas devemos julgar válido para as grandes. A lógica do cotidiano não deve se deixar intimidar quando visita os séculos. A concepção da história dos burgueses (e também dos proletários, enquanto não possuem visão distinta) é em grande parte romântica. Brecht afirma que o primeiro Napoleão fascinou os pobres alemães não pelo Código Civil, mas por ter feito milhares de vítimas. Alguns levantaram uma objeção: seria legítimo mostrar o ridículo dos grandes criminosos políticos, vivos ou mortos, já que muitos, mesmo os humildes, estiveram comprometidos com seus crimes? e já que os que sobreviveram não estão dispostos a rir de semelhantes propostas? Brecht afirma que é justamente pelos problemas sérios que a sátira deve interessar-se. E escreve: **É preciso esmagar os grandes criminosos políticos; e esmagá-los através do ridículo. Pois não são sobretudo grandes criminosos políticos, mas sim autores de grandes crimes políticos, o que é bem diferente.**

O DIÁLOGO DOS EXILADOS

I

A melhor escola para a dialética é o exílio. Os dialéticos mais penetrantes são os exilados. Foram forçados a se exilarem por causa das transformações e porisso não se interessam senão pelas transformações. A partir de ínfimos sinais, com a condição é claro de que sejam capazes de refletir, deduzem os mais fantásticos acontecimentos. Se seus adversários vencem, calculam o preço que deverão pagar pela vitória. E estão com os olhos voltados para as contradições. Viva a dialética! É a reflexão de um fugitivo, Brecht falando através do físico Ziffel, um dos dois personagens do fascinante **Diálogo dos Exilados** (o outro personagem é Kalle, operário metalúrgico que passou por um campo de concentração; os dois se encontram no bar da estação de Helsingfors, na Finlândia, durante a II Guerra Mundial; não se trata de um texto para teatro, mas já foi encenado, integral ou parcialmente, sobretudo na Alemanha): Brecht escreveu o texto em 1941, ainda na Finlândia (só foi publicado vinte anos depois). É um espantoso exercício de dialética, aplicado à reflexão sobre o exílio, à análise do significado das guerras, da ascensão do nazismo, da educação viciada das escolas alemãs, discute o comportamento do homem diante da repressão e do capitalismo, menciona falta de liberdade na URSS, discute o que significa heroísmo e virtude, o perigoso conceito da palavra "povo", a pornografia, a ordem, o papel dos intelectuais e das idéias, ideologia e trabalho, comércio e economia, democracia e ditadura, passaporte e dialética, Hitler e Hegel, a necessidade da construção do socialismo, etc. Fredric Ewen acentua que ainda que aparentemente Ziffel encarne Brecht (são muitos os elementos auto-biográficos utilizados nos **Diálogos,** sobretudo nas reflexões sobre a origem de classe e a educação recebida nas escolas alemãs), ambos os personagens são seus porta-vozes (e ironicamente Brecht não deixa de criticar a mentalidade de Ziffel, como também critica certos aspectos de Kalle). O livro possui um humor permanente, uma lucidez extrema e contundente, uma ironia feroz: os problemas mais sérios

são traduzidos em palavras simples, diretas, em conceitos incisivos. O distanciamento é usado como arma literária, método de análise, experiência de reflexão, estudo de acontecimentos e idéias. A situação dos dois exilados é precária: não comem o necessário, estão sem visto nos passaportes e duas divisões motorizadas alemãs estão nas proximidades. Mas: **uma boa causa pode ser sempre exposta com humor.** Hitler está sempre presente nos diálogos, mas nunca é mencionado pelo nome: em poemas e contos Brecht chamava-o **o pintor de paredes,** aqui é referido como **aquele-como-é-mesmo-o-nome-dele?**

II

Brecht afirma que nunca encontrou uma pessoa sem humor que tenha compreendido da dialética de Hegel. O filósofo alemão é discutido: como Sócrates, afirma Ziffel, Hegel foi um grande humorista e sua lógica é um dos grandes livros de humorismo da literatura universal. Hegel, por exemplo, era incapaz de pensar a ordem sem pensar a desordem: **concebia claramente que a extrema desordem se situa nas proximidades imediatas da mais estrita desordem. Chegou mesmo a dizer: num único e mesmo lugar!** Elogia Hegel por ter se ocupado da covardia dos bravos e da bravura dos covardes, estudando sempre a contradição que existe em cada coisa e também a transformação das coisas. E como um grande humorista, expõe suas teorias com a maior seriedade. Os maiores revolucionários herdaram este senso de humor e assim se apresentam como discípulos do filósofo que foi o maior defensor do Estado.

Reminiscências do tempo de escola são aproveitadas numa conversa sobre o ensino, cujo sistema é revisado impiedosamente. A escola é mostrada como o microcosmo da sociedade e como o momento em que os cidadãos devem passar pelo aprendizado dos comportamentos e atitudes que deverão assumir num mundo dividido em classes. Ziffel cita seu colega de escola, **B.,** contando o episódio de Brecht falsificando a prova de francês, e acrescenta: **é preciso reconhecer que na escola este aluno aprendeu a refletir.** Brecht procura sobretudo despertar a dúvida, instaurar a desconfiança, e propor uma sociedade onde virtudes e heroísmo sejam desnecessários e supérfluos. Uma sociedade fundamentada na liberdade, mas não numa liberdade anárquica. Brecht amadureceu com o marxismo e a experiência do exílio e tem a consciência da necessidade,

ao menos passageira, de um Estado. E mesmo de uma ditadura, mas com um conteúdo de classe oposta à vigente. Os **Diálogos** discutem o problema da democracia e desvendam seu verdadeiro significado: mesmo os cães, depois de comerem, possuem um aspecto mais democrático do que quando nada possuem no estômago. Kalle conta a história de um empregado de um café, que se queixava que um rico comerciante nunca lhe deixava uma gorjeta correta porque, como bom democrata que era, não queria humilhar o garção: **"Pessoalmente, eu nunca aceitaria uma gorjeta", disse ele. "Devo considerar o garção como um ser inferior?"** Ziffel afirma que ninguém é absolutamente livre quando detém o poder, nem o povo: **Os capitalistas também não são livres, o que é que você pensa? Não são livres, por exemplo, para colocar um comunista na Presidência da República! Ou então fabriçar a quantidade de roupas necessária: no máximo podem fabricar a quantidade que podem vender! Por outro lado, no regime comunista você não tem a liberdade de se deixar explorar: aí está, está vendo, uma liberdade que lá foi suprimida.** Como ironia e simplicidade, Brecht coloca a dialética ao alcance de todos.

O passaporte é o primeiro objeto de discussão entre os dois: o homem é apenas o veículo material do passaporte. Um homem pode ser feito sem um motivo razoável, um passaporte nunca. O Estado se ocupa dos seus cidadãos e a ordem é absolutamente necessária nos dias que correm: se os indivíduos não fossem registrados e não tivessem seus movimentos controlados, no dia em que tivessem que ser deportados, como poderiam ser encontrados?: **isso seria a anarquia.** E Ziffel cita o exemplo do cirurgião: se, durante uma operação, o apêndice, por exemplo, escapasse para a cabeça ou para o joelho, seria um problema para o operador. Sobre a necessidade da ordem, afirma Kalle: **lá onde nada está em seu lugar, reina a desordem. Lá, onde no local desejado, não existe nada, reina a ordem.** E Ziffel responde: **Nos nossos dias existe a ordem, a maior parte do tempo, lá onde não existe nada. É um fenômeno de carência.**

Ziffel pretende escrever suas memórias, mas teme que seja inútil: é um homem sem importância. Kalle aconselha-o a prosseguir assim mesmo: quando descobrirem será tarde demais, e os leitores já terão assimilado boa parte das idéias propostas; terão engolido tudo sem pensar e quando começarem a perceber que nada daquilo tem sentido, já estarão familiarizados com os objetivos propostos: **mesmo se em seguida adota-**

rem um ponto de vista crítico, alguma coisa sempre terá restado. Ziffel sente-se moralmente no direito de escrever: mas somente as pessoas importantes são aplaudidas. E para os insignificantes resta apenas desprezo e silêncio: **de onde se deduz que as pessoas insignificantes são forçadas, se querem escrever e serem editadas, de defender as idéias das pessoas importantes, e não as suas. Eu acho esta situação insuportável.** Ziffel confessa que viveu uma vida de animal intelectual, tranqüila e superior aos pobres diabos que o cercavam, capaz de apreciar um quadro e uma música. E se de vez em quando falava com a empregada era isto uma prova de humanidade de sua parte. Mas a história cultural da Alemanha se modificou e **pouco a pouco as publicações científicas dos economistas se tornaram mais raras e em revanche se fundaram inúmeras revistas de astrologia.** Kalle afirma que o mundo moderno criou uma verdadeira casta, os intelectuais, encarregados de pensar. E para cumprir esta finalidade, são alvos de um treinamento especial: **são obrigados a alugar suas cabeças aos patrões, assim como nós alugamos os nossos braços. Naturalmente eles têm a impressão que pensam pela coletividade; mas isto é como se nós imaginássemos que construímos automóveis para a coletividade — nunca iríamos acreditar nisso, sabemos bem que é para os patrões.**

O patriotismo, pregado como virtude pelo hitlerismo, é objeto de contestação: **não se tem escolha. É como se a gente tivesse que amar a mulher com quem a gente se casou, e não casar com a mulher a quem a gente ama.** Dizem que é preciso ter raízes em algum lugar, mas Ziffel também contesta: estou convencido que os únicos seres que têm raízes, **as árvores, bem que prefeririam não ter raízes. Aí elas também podiam pegar um avião!** A própria virtude é discutida, assim como o necessário heroísmo cotidiano: cada dia inventam uma nova virtude, diz Ziffel, e hoje para discernir se é preciso fugir agora ou amanhã é necessário uma inteligência que a alguns anos atrás bastaria para criar uma obra imortal; sair na rua requer uma coragem homérica e para não cometer um assassinato é preciso ter o amor ao próximo de um São Francisco de Assis — **nosso planeta se torna um lugar para heróis: onde devemos nos refugiar?** E termina. sincero: **Kalle, você que é um ser humano, um amigo, eu te digo, não me interessam todas as virtudes e eu me recuso a me tornar um herói.**

As guerras são discutidas. Os dois tecem teorias absurdas sobre tática e estratégia. Para os militares, a população civil se tornou um problema sério, pois atrapalha o movimento das tropas e das armas modernas. Um deles chega a propor a idéia de pegar toda a população civil de um país e jogar de paraquedas atrás das tropas inimigas (ao mesmo tempo se livrariam dos civis e criariam confusão nas tropas adversas), mas o outro lembra que certamente o inimigo faria o mesmo com a sua população civil. Ziffel conclui: **a alternativa é bem simples: ou se suprime a população, ou a guerra é impossível. Um dia — e mais cedo do que se imagina — será necessário tomar uma decisão.**

A burguesia, sempre que se refere à sua revolução, assume um estilo autenticamente histórico, mas quando se trata do restante de sua política ou de suas guerras, faz o contrário: fazer política é continuar os negócios por outros meios. E a burguesia é contra a guerra — porisso esta classe, responsável pelas mais longas e maiores guerras da história, é autenticamente pacifista. E como o bêbado que ergue seu copo de cachaça, os governos burgueses, sempre que partem para uma guerra, declaram que esta será a última das últimas. Ziffel afirma que Hitler sabe que não existe capitalismo sem guerra: **o que os liberais não sabem.**

Diversos países são examinados: a Suíça, famosa pela neutralidade, **país célebre pela liberdade que ali reina, com a condição que a pessoa seja turista;** a Dinamarca, que teve tanta segurança frente ao avanço nazista que não teve medo nem mesmo quando os alemães propuseram um pacto de não-agressão... Os Estados Unidos é o país onde mais se fala em liberdade: **isso é suspeito!,** afirma Ziffel.

Ziffel afirma que quando num país a sede de cultura assume um tal ar de heroísmo e abnegação, que surpreende todo o mundo e passa por uma alta virtude, as coisas não devem andar bem. É ainda ele quem diz que **a vida num país sem humor é insuportável; mas muito mais insuportável ainda é a vida num país que tem necessidade de humor.** No décimo-oitavo (e último diálogo), Kalle convida Ziffel para levantar-se e, com uma xícara de café na mão, brindar à edificação do socialismo. Mas aconselha: **faça isso de um jeito que ninguém perceba, aqui no restaurante. Ao mesmo tempo, eu chamo tua atenção sobre uma coisa: para chegar ao socialismo vão ser necessárias muitas qualidades: uma coragem extrema, uma total sede de liberdade, o mais absoluto desinteresse e o maior egoísmo.**

A POESIA QUE NASCE NO EXÍLIO

I

Referindo-se à linguagem gestual de sua poesia, Brecht cita Lutero, que não escreve **Arranca o olho que te irrita!**, mas, sim, modificando o texto original, **Se teu olho te irrita, arranca-o!** Brecht acentua que esta formulação é mais rica e mais pura: o princípio enuncia um postulado, sua entonação é justa porque exprime seu caráter insólito, depois vem um instante de pausa e indecisão e finalmente o conselho cai, imprevisto e escandaloso, como um cutelo.

Os poemas que nascem no exílio (sobretudo na Dinamarca, depois na Suécia e na Finlândia, onde se refugia na casa da romancista e dramaturga Hella Wuolikoji) são verdades que nascem da análise do real, denúncias que provocam indignação através de um elaborado processo dialético de utilização de palavras e ritmos. Nenhum verso é gratuito, nenhum desempenha apenas uma função de beleza no entrecho do poema. São todos armas e Brecht não hesita em alterar a sintaxe habitual da língua alemã quando um conceito lógico das relações sociais precisa ser traduzido de forma direta. São poemas que provocam reflexão e também emoção, sensíveis e inteligentes, coerentes e fascinantes pelo vigor poético, pela exatidão das palavras, pelo movimento que encerram. Brecht leva às últimas conseqüências suas formulações sobre a poesia como utilidade. E útil, neste tempo de guerra, é usar a poesia para a conscientização dos povos, como canto de guerra dos revolucionários, como desmistificação dos opressores, como ato político. O que não impede que em alguns momentos, apesar de seu permanente controle, sua poesia traduza sentimentos pessoais (mas sempre ligados a um sentimento social mais amplo). A morte de Margarette Steffin, tuberculosa num hospital de Moscou, em 1941 (ela havia acompanhado Brecht no exílio e depois combatido na Espanha; foi sua amiga e colaboradora, professora e crítica) provoca uma dor irreprimível:

Meu general caiu
Meu soldado caiu
Meu aluno se foi
Meu mestre se foi

e ainda:

Depois da tua morte, pequena professora,
Sem um olhar ao meu redor, ando em volta, sem [repouso,
Proibido num mundo cinzento,
Sem nada a fazer, tendo sido desempregado.

Vários amigos morrem no exílio. Walter Benjamin, que analisou sua poesia com lucidez e inteligência, no magnífico ensaio **Comentários sobre os poemas de Brecht**, se suicida na fronteira espanhola. Na URSS, Tretiakov é morto pelos tribunais de Stálin, acusado de ser espião japonês. Brecht escreve um poema intitulado: **O povo é infalível?**

Meu mestre
Este grande homem, amigo,
Foi fuzilado, condenado por um tribunal popular.
Como espião. Seu nome foi difamado.
Seus livros, destruídos. Falar dele
Desperta suspeitas; todos se calam.
E se ele era inocente?

Uma imagem, um velho pergaminho chinês, "Aquele que duvida", acompanha o exílio de Brecht, um sábio cercado por alunos numa atitude de permanente interrogação. Sua poesia é indagação, provocação, polêmica, agressão. Pouco antes de morrer Brecht afirma que felizmente conseguiu sempre conservar uma das qualidades de seu caráter: **o espírito de contradição.** Dele também estão engravidados seus poemas.

II

Seu terceiro livro de poesia, **Poemas de Svendborg**, é editado em Londres em 1939: é de todos o mais vigoroso. Está dividido em seis partes e o tema é o mesmo que fundamenta seus textos teatrais — a luta contra o nazismo. Começa com uma espécie de dedicatória: **Refugiado sob o teto dinamarquês, amigos, eu sigo o vosso combate.** A primeira parte intitula-se **Manual de Guerra Alemão.** São poemas curtos, irônicos:

Os que estão no alto dizem:
No fim do caminho, a glória,
Os que estão embaixo dizem:
No fim do caminho, o túmulo.

A denúncia dos oficiais que conduzem os soldados para a morte, numa guerra imperialista onde o povo é a vítima:

Quando chegar a hora de marchar, muitos não
[saberão
Que o inimigo marcha à frente deles.
A voz que os comanda
É a voz do seu inimigo.
O que fala do inimigo
É ele próprio o inimigo.

E também:

Meu general, vosso tanque é poderoso,
Destrói uma floresta, esmaga cem homens.
Mas tem um defeito:
Precisa de um motorista,
Meu general, poderoso é o vosso bombardeiro.
Mais rápido que o ciclone, mais forte que o
[elefante.
Mas tem um defeito:
Precisa de um motorista.
Meu general, pode-se obter muita coisa de um
[homem.
O homem sabe roubar, sabe matar.
Mas tem um defeito:
O homem sabe pensar.

A segunda parte inclui, entre outros, a **Balada da "Puta de Judeus" Marie Sanders, O Alfaiate da Cidade de Ulm, Ninguém ou Todos:**

Ninguém ou todos, tudo ou nada!
O homem sozinho está certo de sua queda.
Fuzis ou então cadeias!
Ninguém ou todos, tudo ou nada!

E ainda **A Resolução dos Comunardos, o Canto contra a Guerra** e também **Meu Irmão é um Aviador** e o **Canto da Frente Única** (que tem letra em diversas línguas, tendo sido, como outros, musicado por Eisler; foi cantado na revolução espanhola; alguns dos poemas desta seção do livro seriam mais tarde incluídos na peça **Os Dias da Comuna**). A terceira parte intitula-se: **crônicas.** Entre elas as **Questões feitas por um operário que lê** (o que significam os "grandes homens" sem o povo):

O jovem Alexandre conquistou as Índias.
Sozinho?
César venceu os Gauleses.
Não tinha ao seu lado pelo menos um cozinheiro?
Quando sua frota foi derrotada, Felipe da Espanha
Chorou? Ninguém mais chorou?

Poemas sobre a revolução russa, um poema intitulado **Sabotagem do navio "Oskawa" pela sua equipagem** (que faz referência ao Rio de Janeiro); também a Lenda da **Gênese do Tao-Te-King escrito por Lao-Tsé no Caminho para o Exílio** (o poeta-filósofo, doente e velho, dirige-se para o exílio e ao passar pela fronteira é obrigado por um guarda a escrever seus pensamentos: **Não celebremos unicamente ao sábio / Cujo nome resplende no livro / A sabedoria do sábio foi fruto de uma extorsão. / Ao homem da alfândega digamos também obrigado; / O homem que extorquiu foi ele.**

E também **A Casa em Chamas: Mas nós também, / ocupados não mais da arte da resignação ao sofrimento, / mas bem ao contrário, da arte de não se resignar, / nós que formulamos toda a sorte de proposições terrestres, / e ensinamos aos homens a se desfazerem de seus carrascos humanos, / a estes que vendo surgir as esquadrilhas de bombardeio do Capital / discutem cada vez mais, perguntam ainda / como imaginamos isso, como representamos aquilo, / e o que irá acontecer com suas calças de domingo / se tudo mudar, nós achamos que, a estes, / não temos muita coisa a dizer.**

A quarta parte começa com **Para aquele que duvida** (levantamento da situação após o triunfo do nazismo, quando as dúvidas e desilusões pairam em muitos companheiros) e inclui, entre outros, **Sobre a Morte de um Combatente da Paz** (sobre a morte de Carl von Ossietsky, prêmio Nobel da Paz, assassinado em 1934 num campo de concentração; a ele o poema é dedicado e começa com os versos: **Ele não se rendeu / Foi espancado até a morte / Espancado até a morte / Ele não se rendeu.**) Também um **Epitáfio para Górki:**

Aqui repousa
O embaixador da ralé
Aquele que pintou os carrascos do povo
E os homens que os combateram

Aquele que se formou na universidade das grandes [estradas
Aquele que, de baixa origem,
Contribuiu para suprimir este sistema de alto e [baixo
O professor do povo
Que junto ao povo se instruiu.

E inclui também o **Elogio do Revolucionário** (da peça **A Mãe**) e a **Cantata para o aniversário da morte de Lênin**: na primeira parte do poema um soldado, fazendo guarda no velório, disse que não acreditava na morte do líder dos operários russos e:

Entrei na peça onde ele repousa
E gritei em seu ouvido: "Ilytch!
Os exploradores estão aí!" Ele não se mexeu. [Agora
Eu sei que ele está morto.

A quinta parte, **Sátiras Alemãs** lembra, pela ironia e pelo sarcasmo, os hinos que Brecht extraiu dos coros luteranos contra Hitler. Os títulos dos poemas falam por si: **Dificuldades de governar. Os melhoramentos do regime, Os Medos do Regime, Os cuidados do Chanceler, O Judeu: Calamidade do Povo, Dizem que a guerra está bem planejada, O amor do Fuhrer, Aquilo que o Fuhrer não pode ouvir, A Duração do III Reich, O governo é um artista, Interdição da Crítica Teatral** (Brecht diz que o regime gosta muito do teatro, pois suas proezas são um verdadeiro espetáculo teatral). A última parte reúne poemas de reflexão sobre o exílio, seu significado, sua duração. **Poemas de Svendborg** termina com **Aos que virão depois de nós.**

III

Muitos outros poemas anti-fascistas são escritos no mesmo período, muitos publicados em edições clandestinas, outros só agora divulgados. Entre eles, fato raro em sua obra, um poema de amor, de um lirismo simples e envolvente, o **Soneto 19.** E também **Nos tempos de trevas, Da violência** (três versos apenas: **Do rio que tudo arrasta consigo, diz-se que é violento, / Mas ninguém taxa de violência / As margens que o encerram**), os **Poemas da Natureza** (sobre Augsburg, uma recordação nostálgica, e sobre Svendborg: **A casinha no total tem três saídas. / Boa coisa para quem luta contra a violência / E que a polícia pode vir buscar), A Visita, A quem serve a bondade, Questões, Novidades da Alemanha,** etc.

Já em 1939 Brecht pensa em viajar para os Estados Unidos: escreve a Korsch pedindo para examinar as possibilidades de conseguir papéis de emigração para ele e para Helli (Helene Weigel) — pensa na possibilidade de trabalhar como professor na América. Onze poemas, escritos entre 1937 e 1940, aparecem numa seleção que Brecht intitulou **Coleção de Steffin.** Foram reunidos por Margaret Steffin. Foram escritos na Dinamarca, na Suécia e na Finlândia: entre eles alguns sobre sua vida no exílio, como **Primavera 1938, O Ladrão de Cerejas, 1940** (sonha que está numa rua em que os letreiros estão escritos em alemão, acorda suado e dirige-se à janela: **eu me encontrava no estrangeiro), Ao Pequeno Aparelho de Rádio, Paisagem Finlandesa, Ao Refúgio Dinamarquês:**

Diz, casa situada entre Sund e a pereira:
A velha frase: A VERDADE É CONCRETA,
Que um dia o fugitivo gravou nas tuas paredes,
Sobreviveu ao ataque das bombas?

1940 termina com Brecht preparando-se para uma viagem mais longa, cujo destino final será a Califórnia:

Fugindo do meu país,
Aqui estou hoje na Finlândia. Amigos,
Que ontem eu nem conhecia, instalaram
Algumas camas em quartos limpos. Pelo rádio
Ouço anunciar as vitórias da abjeção.
Curioso, examino o mapa. Na Lapônia,
Bem lá em cima, na direção do Oceano Glacial [Ártico,
Eu vejo ainda uma pequena porta.

ESTADOS UNIDOS E MANIFESTO COMUNISTA

I

Nos quatro versos do poema **Diante de um tronco de árvore abatido que parecia um homem caído na terra,** afirmava Brecht:

Eu estou caído, como me levantar?
Um instante de repouso seria um bálsamo.
Eu bem que esperaria até amanhã para voltar a [viver,
Se eu soubesse que o inimigo também estivesse [dormindo.

Em 3 de maio de 1941 Brecht recebe, em Helsinki, um visto de entrada nos Estados Unidos. Espera alguns dias, para que Margarete Steffin também receba um: dez dias mais tarde ela consegue um visto de turista. Brecht e sua família, acompanhado de Steffin e de Ruth Berlau, parte para a União Soviética. Os manuscritos que hoje formam a primeira coleção dos **Arquivos** foram deixados por Helene Weigel nas mãos de amigos do casal, que os guardariam até o fim da guerra. Em Moscou, Margarete Steffin é hospitalizada. Os outros seguem dia 30 de maio para Vladivostok, no trem transiberiano (durante a viagem Brecht recebe a notícia da morte de Margarete), de onde apanham o navio sueco **Anni Johnson.** No poema **O tufão,** escreve Brecht:

Fugindo para os Estados Unidos para escapar ao [pintor de paredes
Percebemos subitamente que nosso barco tinha [parado.

Durante toda uma noite e todo um dia
Ele ficou perto de Luçon no mar da China.
Uns diziam: é um tufão que está no norte.
Outros temiam os navios-piratas alemães.
Mas todos preferiam o tufão do que os alemães.

Durante a viagem é noticiada a invasão alemã na União Soviética. Em 21 de julho de 1941 desembarcam, finalmente, em San Pedro, na Califórnia. Instalam-se imediatamente, graças ao auxílio do ator Fritz Kortner e de Dorothy Thompson. Em **Amigos em Toda Parte,** escreve Brecht:

Os operários finlandeses lhe deram
Uma cama e uma mesa de trabalho.
Os escritores da União Soviética quiseram
Acompanhá-lo até o navio.
Um judeu, dono de uma lavanderia, de Los Angeles
Lhe enviou uma roupa: o inimigo dos carrascos
Encontrou amigos.

Brecht volta a reunir-se com intelectuais alemães que vivem em Los Angeles, em Hollywood e nas proximidades. Entre eles, Feuchtwanger (que fugiu de um campo de concentração francês). Eisler, Lorre, Oskar Homolka, Leopold Jessner, Berthold Viertel, Heinrich Mann, Fritz Lang, Ferdinand Bruckner, Dessau, Thomas Mann. E torna-se amigo de Vladimir Pozner, W. H. Auden, Aldous Huxley, Charles Chaplin, Eric Bentley. Mas Brecht não se sentirá bem nos EEUU: não consegue escrever em inglês, fala mal a língua, não se habitua aos costumes americanos. Freqüenta sobretudo amigos alemães, passa dificuldades econômicas, tenta inúmeras vezes o cinema. Faz projetos e roteiros, mas nada dá certo. Graças ao esforço de Bentley, algumas cenas de **Terror e Miséria do III Reich** são encenadas. Mas Brecht permanecerá nos EEUU de 1941 até 1947, viajando seguidamente a New York, onde encontra-se com Piscator. Trabalha com Dessau numa ópera inacabada, **As Viagens do Bom Deus** (conhece-se alguns fragmentos e algumas canções), juntamente com H. R. Hays e W. H. Auden escreve uma adaptação de **A Duquesa de Amalfi** de John Webster (para Elisabeth Bergner), planeja escrever uma **Vida de Confúcio** (restam fragmentos) e uma peça que se intitularia **Vida e Morte de Rosa Luxemburg.**

II

Brecht teve pouco contacto com a vida intelectual norte-americana. Criticou a posição política de Clifford Odets na peça **Paradise Lost,** que mostra uma família de exploradores do povo em decomposição, numa carta-poema:

Ou então você quer nos dizer que os nossos
[opressores
Já estão fracos? Devemos então
Cruzar os braços? Quadros deste gênero, camarada,
Nosso pintor de paredes já nos mostrou, e de um
[dia para o outro
Conhecemos a força de nossos opressores
[depravados.

Mas criticou com mais violência seus próprios companheiros de exílio, entre eles Max Horkheimer, Johannes Becher, Erich Maria Remarque, Theodor W. Adorno e sobretudo Thomas Mann. Queixava-se com seu amigo Karl Korsh da esterilidade das relações que mantinha com Leonhard Frank e Herbert Marcuse. Dizia: Aqui o isolamento intelectual é qualquer coisa de monstruoso. **Em comparação com Hollywood, Svendborg era um centro internacional.** Critica Alfred Döblin que **fala constantemente de seu país mas é na França que está pensando.** Escreve a Korsch: **estou imunizado contra a infecção católica,** a propósitos das intenções de Franz Werfel de escrever **A Canção de Bernadete** para o cinema. Torna-se grande amigo de Chaplin (que aliás só o menciona uma vez em sua **Autobiografia**) e de Charles Laughton. Trabalha na adaptação de **Galileu** na casa de Laughton, cujo jardim Brecht celebra num poema (escreveu vários poemas sobre Laughton e o trabalho; num deles afirma: **Eu me transformava em ator, mostrando / O gesto e a entonação de um personagem, e você, / Se transformava em escritor. Nem eu nem você, / Entretanto, / saímos do que consiste a nossa profissão).** Brecht afirma que trabalhavam enquanto seus povos se destruíam. Entregando a bomba atômica ao exército, a física moderna se alienava a fins militares e destrutivos: **quem se encontrava nos Estados Unidos na época não esquecerá nunca o dia em que a bomba foi lançada.** No prólogo que escreve para a montagem norte-americana de **Galileu,** Brecht pede complacência **senão a nós, pelo menos ao nosso tema.** Antes que seja tarde: que, por não ter sido compreendida a lição, **entre em cena a própria bomba atômica.**

III

A grande polêmica de Brecht nos EEUU foi com o romancista Thomas Mann, com quem nunca simpatizou. Marianne Hesting chega a escrever um capítulo, sobre o relacionamento entre os dois, intitulado **O Ódio de Brecht** (afirmando que Brecht foi "envenenado" por uma mulher "muito imaginativa e doente psíquica", que conviveu com Brecht em seu exílio dos EEUU, mas não diz quem é; Brecht acusava Thomas Mann de viver ostensivamente, enquanto seu irmão, Henrich Mann estava na mais completa miséria; segundo o filho do primeiro, Golo Mann, Brecht estava mal informado: Thomas teria ajudado muito a Henrich, e a fonte das inverdades seria a segunda esposa deste último, Nelly Mann, que descreve como uma alcoólatra que acabou suicidando-se). Mas na verdade as acusações de Brecht contra Thomas Mann são graves. Em seu **Diário de Trabalho** (1938-1955) são inúmeras as referências ao autor de **A Montanha Mágica.** Sempre ataques impiedosos: em nota de 9 de setembro de 1943 chama-o de **réptil** e antes já havia escrito que, depois da guerra, os alemães terão que justificar-se não apenas pelo nazismo mas também por terem suportado os romances **do senhor Mann. E estes sem a ameaça constante de vinte ou trinta divisões da SS.**

Nos EEUU, Mann tornou-se o centro dos exilados alemães, especialmente dos intelectuais. Quando se discutia a necessidade de organização de uma **Alemanha Livre** no exílio, para unificar os opositores emigrados, Mann, numa conferência pronunciada em novembro de 1943 na universidade de Columbia (quando Hitler já havia sido derrotado em Stalingrado e os aliados invadido a Itália, momento em que o fim do nacional-socialismo parecia iminente) falou sobre o "novo humanismo" e negou a existência de uma organização unificada contra o regime de Hitler. Brecht respondeu com uma carta (datada de 1.º de dezembro de 1943) onde manifesta sua adesão à organização de uma oposição unificada, lembrando que a discórdia entre os partidos operários alemães foi uma das principais causas da ascensão de Hitler ao poder. Afirma que são bastante conhecidos os crimes do nazismo e foram os exilados os primeiros a descobri-los e **durante um período prolongado exortamos à resistência a um mundo incrédulo ou indiferente. Mas também somos nós que sabemos dos crimes destes monstros contra seu próprio povo.** Cita cifras: mais de trezentos **milhões** de alemães sacrificaram suas vidas na luta clandestina e invisível contra o nazismo. E no começo da guerra os campos de concentração abrigavam duzentos mil militantes ativos: **Ainda hoje os opositores a Hitler mantêm bloqueadas a mais de cinqüenta divisões das tropas de elite de Hitler, as chamadas SS.** Mann respondeu com cortesia, acentuando que havia uma espécie de culpa

"universal" de todos os alemães nos crimes nazistas, o que não implicava em que cada alemão fosse um nazista. Aconselhava mesmo tratar com sabedoria o inimigo vencido, afirmando que as democracias também eram responsáveis pelo triunfo da ditadura fascista. Concluía pedindo que Brecht e seus amigos não pensassem que se utilizava da grande influência que gozava nos EEUU para fortificar dúvidas sobre a existência de uma oposição democrática na Alemanha. Mas era contrário à organização imediata de uma **Alemanha Livre** no exílio, temendo que parecesse uma tentativa de isentar o país de seus crimes de guerra. Seria preferível esperar a derrota, para que o país fosse purgado de seus elementos nefastos e provasse ser digno de sobreviver. Indignado, Brecht escreveu um agressivo poema, intitulado **Quando Thomas Mann, Laureado com o Prêmio Nobel, Concedeu aos Americanos e aos Ingleses o Direito de Castigar, Durante Dez Anos, o Povo Alemão, Pelos Crimes do Regime de Hitler.** Acusa Mann de exigir a morte de meio milhão de homens e de estar pedindo dez anos de castigo para os mártires e vítimas do fascismo.

IV

Ainda nos EEUU Brecht escreveu três peças: **As Visões de Simone Machard, Schweick na Segunda Guerra Mundial** e **O Círculo de Giz Caucasiano.** E também roteiros para cinema, sinopses de argumentos, contos e poemas. Sua produção poética é quase toda voltada para o tema da guerra, mas existem páginas mais cotidianas, marcadas por uma ternura envolvente. É o caso de **Outono Californiano:**

No meu jardim
Só existem plantas sempre verdes. Quero ver o
[outono?
Vou para a casa de uma amiga, no meio das colinas.
[Lá
Posso me atrasar cinco minutos e posso ver uma
[árvore
Privada de suas folhas, e as folhas privadas de seus
[galhos.

Vi uma grande folha de outono que o vento
Empurrava ao longo da rua e pensei: difícil
Prever exatamente o trajeto que seguirá esta folha!

Entre os poemas estão ainda a **Canção da Mãe Alemã** (que via o filho vestindo a camisa nazista e não sabia o que agora sabe: seria sua mortalha); **As Novas Idades** (onde afirma que nada muda de um momento para o outro: **meu avô já vivia na época nova / meu filho viverá sem dúvida ainda na antiga**); **O Instrumento de Pesca** (reflexão sobre um instrumento de pesca que recebeu, como presente de aniversário, de seu filho; Brecht observa-o na parede, imaginando que foi entregue por pescadores japoneses, expulsos da costa oeste sob suspeita, e que se encontra depositado com ele **para eu lembrar / tantas questões humanas, / não resolvidas mas não insolúveis**); **O Enterro do Ator** (descreve o enterro de um ator, um homem de muitos rostos, coberto por uma bandeira vermelha, presente dos operários, pelo que fez durante a revolução e por não ter se submetido nos dias de opressão; no final um dirigente político exorta os vivos a compreenderem o exemplo do morto e preencherem o lugar que ele lhes deixou; depois o ator é enterrado num parque da cidade, junto aos bancos dos namorados) ou ainda **Morrendo, o Poeta Dirige um Apelo à Juventude** (auto-crítica de um poeta que morre sem nada ter feito de útil: como poderia mostrar o caminho, aquele que não o seguiu? Resta exortar os jovens a não respeitar ordens de bocas apodrecidas como a dele, não aceitar conselho dos que miseravelmente recuaram: **Decidam unicamente vocês mesmos o que é / Bom para vocês / E vos ajude a cultivar a terra que deixamos sem semear / E torne habitáveis / As cidades que deixamos empestiadas**).

Escreve ainda o **Manual de Guerra** (somente publicado em 1955): uma coleção de recortes de jornais e revistas, com fotos da guerra, com legendas (quadrinhas em versos) em número de sessenta e nove. O livro abre com uma foto de Hitler falando diante de um microfone; seguem-se imagens das principais figuras do governo nazista, cenas de bombardeios, cidades destruídas, corpos despedaçados, Churchill com cartola-charuto-lenço no bolso do terno e uma metralhadora na mão (na legenda: **Eu mantive as melhores relações com os canibais**), etc. A última página é novamente Hitler, tendo como legenda o final de **Arturo Ui** (**ainda está fecundo o ventre de onde surgiu a coisa imunda**).

Dos inúmeros poemas deste período, muitos seriam reunidos em antologias como **Poemas e Canções** (editado em Frankfurt, 1946) e **Cem Poemas** (em Berlim, 1951). Em 1944 Brecht organizou uma coletânea, intitulada **Poemas do Exílio,** editada em poucos exemplares, fotocópias batidas a máquina. No Natal enviou um

exemplar a um amigo com a observação: **Estou um pouco sem jeito por não poder enviar estes poemas impressos. Mas somos forçados a nos acomodar ao estado de Idade Média a que hoje temos que nos submeter.** Alguns são canções de **Schweick;** os mais importantes são **Hollywood, A Máscara do Mal, Volta, Gerações Marcadas, Ode a um Alto Dignatário, Aos Soldados Alemães do Fronte do Leste, A Paisagem, Miserere Alemão. O que recebeu a mulher do Soldado, a Cruzada das Crianças 1939** (um dos poemas narrativos mais comoventes de sua obra, estória de cinqüenta e cinco crianças que caminham sem saber por onde em busca de um país onde reine paz, acompanhadas de um cão) e terminando com **Eu, o sobrevivente:**

Naturalmente, eu sei: foi apenas a sorte
Que me fez sobreviver a tantos amigos; mas esta [noite eu sonhei
Que estes amigos diziam, falando de mim: "São os [mais fortes que sobrevivem".
E fui tomado de ódio contra mim mesmo.

V

Brecht planejou escrever um paralelo moderno do maior poema filosófico da antiguidade, **De Rerum Natura** de Lucrécio. Seria um **poema didático** intitulado **Da Natureza dos Homens:** uma parte significativa seria ocupada por uma tradução, em termos poéticos, do **Manifesto do Partido Comunista** de Marx e Engels. Karl Korsch, que enviou a Brecht seu livro sobre Marx, foi um dos que mais incentivou a conclusão deste projeto (iniciado em fevereiro de 1945 e nunca concluído; mesmo depois de regressar à Alemanha, Brecht continuou a trabalhar, sem regularidade, na idéia original; Korsch queria o livro pronto para 1948, comemoração de cem anos da publicação do **Manifesto).** O projeto de Brecht era o seguinte: o primeiro canto mostraria como é difícil ver claro em nossa sociedade (um trecho do capítulo 3 do **Manifesto,** que trata de teorias socialistas e comunistas); o segundo canto reproduziria, em versos, o primeiro capítulo do **Manifesto;** o terceiro canto retomaria o segundo capítulo de Marx e Engels; o quarto e último canto mostraria o "crescimento fantástico da barbárie em nossa sociedade". Restam fragmentos esparsos, esboços de versos, notas e um trecho mais desenvolvido e de extrema força poética (pertenceria ao segundo canto).

Sobre o **Manifesto** de Marx e Engels, escreveu Brecht: **é ao mesmo tempo uma obra de arte e um panfleto; me parece possível, entretanto, hoje, cem anos depois de seu aparecimento, quando mais uma vez passa a ter grande autoridade, renovar sua força de propaganda, apoiando-o na realidade recente, precisando seu caráter panfletário.**

Dos fragmentos, os versos escritos a partir do princípio do **Manifesto:**

As guerras destróem o mundo, e um espectro per- [corre as ruínas.
Não nasceu da guerra; foi também visto em tempos [de paz, desde muito tempo.
Terror para os que estão no poder, amigo das [crianças dos subúrbios...

RESISTÊNCIA NA FRANÇA E EM PRAGA

I

As Visões de Simone Machard (esboçada em dezembro de 1941, escrita principalmente entre novembro de 1942 e fevereiro de 1943, em colaboração com Feutchwanger) analisa aspectos da invasão alemã na França (em junho de 1940 a França capitulou; a ação da peça transcorre de 14 a 22 de junho): o colaboracionismo, a luta de classes que permanece determinante num tempo de guerra (a união de todos os franceses diante do inimigo comum, o exército alemão invasor, não se realiza, na prática, porque proprietários e povo defendem interesses distintos; e os primeiros não abrem mão de suas posses, preferindo colaborar aberta ou veladamente com o poder invasor), os problemas da resistência (Brecht recusa aceitar a derrota e reafirma, com convicção, através de uma estória simples, de uma estrutura linear, a necessidade da luta contra o fascismo). A França efetivamente ficou dividida: quase todo seu território ocupado pelas tropas nazistas e na parte meridional, o governo de Vichy, a ditadura fascista do marechal Henri Pétain. Na peça, painel da situação do país no momento em que os franceses eram vencidos, o principal colaboracionista é um militar, claro, e seu nome é Fétain. A alusão é direta. A França só seria libertada em agosto de 1944 (a invasão da Normândia começou em 5 de junho e em 25 de agosto os aliados entram em Paris); a peça de Brecht só seria encenada em 8 de março de 1957, no **Städtische Bühnen,** em Frankfurt, com direção de Harry Buckwitz (música incidental de Hanns Eisler). O texto é simples, a ação não é cortada por elementos que procurem impedir a empatia do espectador, a estrutura é quase convencional (interrompida apenas pelas "visões" de Simone Machard, quando ela sonha, os personagens da Idade Média se confundem com personagens da história vivida no tempo presente; nos sonhos Simone é Joana e o anjo tem o rosto de seu irmão, um jovem de 17 anos, o único homem que se alistou voluntariamente na luta contra o exército invasor). Não possui canções que comentem a ação, nem cenas diretamente dirigidas ao público.

É este o segundo encontro de Brecht com o tema de Joana D'Arc: Simone Machard é uma menina que vive a invasão de seu país, compreende apenas os dados fundamentais e elementares da tragédia, mas, influenciada pela leitura de um livro sobre a heroína francesa, assume, através de atos simples mas objetivos, uma estatura de heroína, lutando contra o nazismo, um exemplo a um povo impotente. Talvez seja efetivamente a única figura de **herói** que surge na obra de Brecht: mas ele impôs, como condição para a peça ser encenada, que o papel seja representado por uma criança de 10 a 12 anos. Assim o heroísmo coincide com a mais absoluta inocência. E o espetáculo consegue distanciar o problema. Sartre afirma que o teatro de Brecht não possui nem mártires nem heróis. E acentua que, no caso de **Simone Machard,** o heroísmo, encerrado na infância, nos parece ainda mais inacessível, impedindo a identificação dos espectadores com o personagem.

A colaboração com Feuchtwanger foi imprescindível. Brecht conhecia pouco a história e a vida da França. Mas seu colaborador havia presenciado a invasão alemã e esteve algum tempo detido num campo de concentração francês. Escreveu, certamente baseado em sua experiência pessoal, um romance intitulado **Simone,** ponto de partida para a redação da peça: história de Simone Planchard, filha de um radical francês, que, após a morte de seu pai, passa a viver na casa do tio, proprietário de uma empresa de caminhões de carga; para impedir que a gasolina dos depósitos da empresa sejam entregues aos alemães, ela põe fogo e no final é conduzida para uma "casa de correção". Simone Machard é empregada na **Hostellerie du Relais,** explorada pelos patrões, Soupeau e sua mãe. Ela lê avidamente a história de Joana D'Arc no momento em que os alemães se aproximam da pequena cidade de Saint Martin, onde vivem. Um personagem descreve a situação retomando a idéia de Ziffel, no **Diálogo dos Exilados,** sobre as relações entre a população civil e as guerras: **ou se suprime o povo ou se suprime as guerras. É preciso escolher.** Os refugiados tomam conta das estradas e necessitam comida: Soupeau mantém seus depósitos cheios de víveres. que chegarão ao povo pelas mãos de Simone. O patrão afirma: **Meu Deus, nós temos muita necessidade de uma Joana D'Arc nos dias de hoje.** Mas está mais preocupado em salvar sua

propriedade e suas porcelanas do que em salvar a França. Quando os alemães se aproximam, não permite que seus caminhões sejam usados para o povo fugir, não cede aos refugiados os víveres que mantém em seus depósitos, nem concorda em destruir a gasolina armazenada (para que não sirva para abastecer os tanques nazistas). O Prefeito da cidade também chega a afirmar que **somente um milagre poderá salvar a França. Ela está completamente apodrecida.** Mas o comportamento dos poderosos é um enquanto os invasores se aproximam. E outro, o oposto, depois que a invasão está consumada. O Prefeito também participará, assim, da colaboração, ainda que prudente e reservada. O personagem que mais demonstra o caráter dos proprietários, entretanto, é a mãe de Soupeau: em sua primeira aparição, idosa e vestida de negro, parece ser uma senhora realista e compreensiva, colocando as reservas alimentícias à disposição dos refugiados. Mas é um gesto falso e logo em seguida, sobretudo após a chegada dos alemães, revela sua verdadeira natureza.

Simone quer agir, seguindo um impulso patriótico espontâneo. Num de seus "encontros" com o "anjo", recebe instruções precisas:

Simone — É preciso continuar a lutar, mesmo quando o inimigo já venceu?
O Anjo — Está ventando esta tarde?
Simone — Sim.
O Anjo — Você está vendo uma árvore no pátio?
Simone — Sim, um álamo.
O Anjo — As folhas se agitam quando o vento passa?
Simone — Sim.
O Anjo — Então, é preciso continuar a lutar, mesmo se o inimigo já venceu.

Mas como lutar se não tem espada? O Anjo explica que o conquistador nada conquistará se ela agir. Das cidades não deve restar nem a lembrança:

Que ele entre num deserto, que não veja senão o [vazio,
Como se este lugar não tivesse nunca acolhido [alma viva.
Vai e destrói tudo.

Ela faz com que os refugiados tenham acesso aos depósitos e depois põe fogo nas reservas de gasolina da garagem (que os patrões haviam negado aos franceses e agora se apressavam a entregar aos alemães). Um soldado que tem o braço ferido, espécie de símbolo da impotência passageira do povo diante dos invasores, define Simone: **É uma criança, mas foi a única pessoa daqui que cumpriu o seu dever. Fora dela ninguém mexeu um dedo. É uma coisa que não será esquecida.** Quando Soupeau quer saber quem incendiou a garagem, ela responde: **Fui eu, senhor.** Mas a ele interessa que o ato de Simone tenha sido uma "criancice", sem conotação política: receberá o seguro e os alemães não se irritarão. Num "sonho", Simone se defronta com um tribunal formado por franceses: os quatro juízes que a condenam à morte são o Coronel, o Capitão, o Patrão e o Prefeito. No final é conduzida para uma instituição para doentes mentais, dirigida por freiras. O "anjo" aparece pela última vez:

Joana, menina, não tenha medo.
Aquele que te combate desaparecerá.
A mão que te bater
Cairá seca.
Não importa para onde te levam.
A França estará onde tu estiveres.
E logo nós poderemos vê-la
Ressuscitar em sua glória.

Simone é levada, arrastada, gritando por socorro e chamando o nome do irmão. Quando se afasta, o céu fica vermelho, alguma coisa queima: os refugiados estão agindo, assumindo a revolta, seu exemplo frutificou. Brecht sabe que é o povo quem faz a História. E as chamas do final de **As Visões de Simone Machard** se traduzem numa homenagem solidária à heróica resistência francesa. Contemplando o céu vermelho, um personagem encerra a peça: **O carro certamente ainda não chegou a Santa Úrsula. Se ela voltar para trás, ela verá isso!**

II

Depois da análise da invasão alemã na França, mostrando as contradições da luta contra o fascismo invasor e o fascismo colaboracionista, **Schweyck na II Guerra Mundial** (escrita em 1942-1943, sem revisão final, com música de Hanns Eisler, encenada em 1956 pelo Teatro do Exército Polonês, em Varsóvia) trata da análise da invasão alemã na Tchecoslováquia, mostrando as contradições da luta contra o fascismo invasor e o

fascismo colaboracionista. Desde sua juventude, Brecht tem um fascínio pelo romance de Hasek. Além da peça, foram encontrados também fragmentos de uma adaptação cinematográfica do romance e um esboço de uma ópera, planejado com Kurt Weill. Um fato histórico de excepcional importância, pois marcou o princípio da queda do nazismo, serviu certamente de ponto de partida para a peça: o triunfo soviético sobre o exército alemão em Stalingrado, em 1943 — também início do avanço do exército soviético, que finalmente chegará a Berlim. Brecht conserva personagens e situações do original de Hasek, mas transfere o personagem da Primeira para a Segunda Guerra Mundial. A última cena é o "encontro histórico" entre o bravo soldado tcheco e o próprio Hitler (que afirma que o inverno é uma armadilha tipicamente bolchevista...). A tempestade de neve aumenta, Hitler está tão desorientado quanto Schweyk. E afirma: **Senhor Schweyk, se por desgraça o Reich sucumbir, / A única responsável pelo cataclisma será a Natureza.** Schweyk responde prontamente: **Sim, quer dizer, o inverno e o bolchevismo...** Hitler move-se em todas as direções, numa dança cada vez mais frenética. A sabedoria incisiva deste personagem que repete as palavras dos poderosos e ao mesmo tempo transforma-as em atos de sabotagem, como afirma com precisão Holthusen, encerra o singular encontro: **Você morre se partir e morre se ficar.** Hitler não tem mais para onde fugir: ao norte, a neve; ao sul, cadáveres; a leste, os vermelhos; a oeste, os que ele não quer encontrar — **Impossível. Lá está o meu povo que me espera.**

A peça começa com um **prólogo nas altas-esferas:** Hitler, Goering, Goebbels e Himmler estão em torno de um mapa-mundi. Todos mais altos que o tamanho normal, com exceção de Goebbels, menor que o normal.

Hitler — Senhores e camaradas! Agora que submeti

Com o meu punho de ferro o nosso país, a [Alemanha,
Quero invadir todo o universo,
Uma simples questão, acho, de nervos, tanques [e "stukas".

A música de Eisler é um elemento fundamental para o texto: para as cenas nas "altas-esferas" Eisler compôs música triunfal e guerreira. **Má ópera wagneriana para filisteus,** diz Brecht. Em outros momentos utiliza melodias populares da Tchecoslováquia. Ou paródias de hinos nazistas. O resultado é extraordinário e a qualidade crítica da música de **Schweyk** é um fator básico para a expressão do texto.

Schweyk, um vendedor de cachorros, exaspera o poder. **Sua sabedoria,** afirma Brecht, **é subversiva. Sua indestrutibilidade faz dele o alvo de todos os insultos e, ao mesmo tempo, o terreno fecundo da liberação.** Holthusen define-o como a encarnação simbólica da chamada resistência passiva que o povo oprimido opõe a seus opressores. Schweyk é a oposição silenciosa, um tipo de resistência que não consegue ser dominado porque não se situa no "fazer" do povo, mas unicamente em seu "ser".

Seu comportamento, sua lógica pessoal, a mais extravagante possível, sua esperteza, sua ingenuidade, que ninguém consegue entender se é autêntica ou proposital, seu comportamento aparentemente leal, mas que provoca inquietações e semeia a desconfiança, sua submissão que chega ao extremo do servilismo, como se fosse a coisa mais natural do mundo, faz com que os poderosos, psicologicamente abalados, percam o controle. Schweyk não ataca diretamente: apresenta-se como se fosse um idiota e expõe um comportamento que não pode ser previsto. Não se enquadra em nenhuma regra, ao mesmo tempo que parece enquadrar-se em todas. A peça é constantemente interrompida por suas estórias, cada uma mais inesperada que a anterior, contadas sempre com a maior seriedade, mas desnudando a verdade, muitas vezes porque defende justamente o contrário do que pensa. E de tal forma, que o que defende, justamente o que pretende atacar, se torna absurdo, ilógico, impensável.

Em **Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade** Brecht já havia se referido à cínica ironia satírica de Jonathan Swift, que propôs, num pequeno livro, que para o país chegar à riqueza, dever-se-ia colocar as crianças pobres em salmoura e vender a carne: **Swift se fez de bobo. Defendeu determinada maneira de pensar odiada por ele.**

No princípio da peça, Schweyk está sentado no **Albergue do Cálice,** em Praga, de propriedade da linda viúva Kopetzka, freqüentado por oficiais nazistas e espiões: um SS conta que fracassou um atentado, em Munich, contra Adolf; Schweyk, na mesa vizinha, com um tom afável e uma inocência ainda maior, começa: **Adolf? Que Adolf? Eu, aliás, só conheço dois Adolf. Tem um que era caixeiro lá na drogaria do Prouschka. Mas agora está num campo de concentração. Parece que não quis vender ácido clorídrico pra quem não**

fosse tcheco. Ah, eu conheço também o Adolf Kokoschka, que é juntador de bosta de cachorro. Também está num campo de concentração. Parece que andou por aí, dizendo que a merda dos buldogues ingleses é melhor que a dos outros. Mas nenhum dos dois faz muita falta, não.

Quando Brettschneider, agente da Gestapo, diz que está no jornal a notícia de que o Führer foi alvo de um atentado em Munich, Schweyk pergunta: **Ele sofreu muito tempo?**

Brettschneider — Ele não foi erido! A bomba explodiu tarde demais.

Schweyk — É, hoje se fabrica tudo em série e depois ainda ficam se queixando que a qualidade não é a mesma. E por quê? Esses artigos não são mais trabalhados com amor, como no tempo do artesanato. Não é verdade o que eu estou dizendo? Mas, para uma ocasião dessas, que não tenham escolhido uma bomba de melhor qualidade, é muita negligência da parte deles!

Quando um adjunto SS, Bullinger pergunta: **você é um pouco idiota, não é?** a resposta de Schweyk não poderia ser outra: **Eu tenho a honra de comunicar-lhe que sim, senhor adjunto... Fui oficialmente declarado idiota por uma comissão médica.** O comportamento de Schweyk é uma ameaça concreta ao regime.

A peça tem algumas das mais expressivas canções de Brecht. Sobretudo **O que recebeu a mulher do soldado** (presentes de Praga, Varsóvia, Oslo, Rotterdam, Bruges, Tripoli e Paris e: **O que recebeu a mulher do soldado, / Da imensa Rússia? / Da Rússia um véu de luto, / Um véu de luto para acompanhar o caixão mortuário, / Lembrança da Rússia).** E também a canção da tragédia do exército nazista, já praticamente exterminado, o **Miserere Alemão:**

Um dia os nossos grandes mestres nos ordenarão
A conquista das profundezas do mar e das crateras
[da lua.
E já é terrível sobreviver aqui nesta Rússia.
O inimigo é forte e o inverno congela
E não conhecemos o caminho do regresso.
Que Deus nos guarde e nos leve de volta para casa.

A peça se encerra com os atores, retirando suas máscaras e aproximando-se da ribalta, repetindo a **Canção de Moldau:**

As águas do Moldau carregam até mesmo as pedras.
Praga já viu três imperadores caídos por terra.
Os grandes caem e cedem o lugar aos menos
[grandes.
Por mais longa que seja a noite, o dia vem sempre
[depois.

Tudo é transformação. Os tempos mudam. É a canção do movimento da História. Um hino de confiança na resistência, na luta de um povo contra o fascismo: **Mudam os tempos, isto nenhuma força pode evitar.**

UM NOVO CONCEITO DE PROPRIEDADE

I

Em fevereiro de 1945, Stalin, Roosevelt e Churchill se reúnem em Yalta, na Criméia, para deliberarem sobre o fim da guerra: fixam nova conferência para abril (seria a criação da ONU) e a URSS se compromete a declarar guerra ao Japão três meses após o término da guerra na Europa. Em abril Roosevelt morre, sendo substituído por Truman; Mussolini é executado em Roma e Pétain é preso na França. Em maio as tropas soviéticas chegam a Berlim. Hitler suicida-se. Em 8 de maio os dirigentes nazistas assinam a rendição incondicional, em Berlim. Nova conferência reúne os países que estiveram em Yalta, agora em Postdam, próximo à capital alemã. Medidas rígidas são assumidas para o completo desarmamento da Alemanha e a restauração da vida democrática no país. Em novembro será criado um Tribunal Militar Internacional, em Nuremberg, para julgar os criminosos de guerra alemães. Algumas fronteiras foram modificadas. O mundo era mais uma vez dividido em blocos. No Brasil, em 29 de outubro, um golpe militar, conduzido por Góis Monteiro, termina com a ditadura de Getúlio Vargas. Em 6 de agosto os EEUU destróem Hiroshima com uma bomba atômica; três dias depois a URSS declara guerra ao Japão e dá início à liberação do território chinês ocupado; é ainda em 9 de agosto que outra bomba atômica norte-americana arrasa Nagasaki. Em 2 de setembro o Japão assina, a bordo do navio **Missouri,** rendição incondicional. No mesmo dia, em Hanói, Ho Chi-Min proclama a República Democrática Popular do Vietnam, consolidando as rebeliões populares contra os invasores japoneses. Os países libertados do nazismo pelo exército soviético, transformam-se em democracias populares: os partidos comunistas, principal força da resistência anti-fascista, assumem o poder, iniciando a construção do socialismo. É o caso da Polônia, da Tchecoslováquia, da Iugoslávia, da Hungria, da Romênia, da Bulgária, da Albânia, etc. Os países libertados pelo

exército norte-americano restauram a democracia burguesa (os membros da resistência organizam uma política de frente única, com a participação de comunistas e socialistas, que julgam que o momento não é oportuno para a tomada do poder) e desenvolvem uma economia capitalista. O mundo tem um novo "equilíbrio": é o fim da guerra **quente,** mas o começo da **guerra fria.** O mundo está organizado em torno de uma contradição fundamental: de um lado os países capitalistas, tendo os EEUU à frente, de outro os socialistas, tendo a URSS à frente.

O território alemão foi dividido em quatro zonas de ocupação pelos exércitos soviético, americano, inglês e francês. A quem pertence a terra? aos proprietários? aos que a possuem por tradição, ou aos que a tratam melhor, tornando-a produtiva? a quem pertencem os filhos? às mães de sangue ou às que a eles dedicaram suas vidas, com amor e trabalho? o que significa a justiça num mundo dividido em classes? existe imparcialidade em seu exercício? está nascendo um mundo novo, a partir de si mesmo, fundamentado no amor e no trabalho? Brecht faz uma reflexão madura e contundente sobre a situação internacional escrevendo a peça que muitos consideram sua obra prima, seu texto mais penetrante e mais poético: **O Círculo de Giz Caucasiano** (escrita nos EEUU em 1943/1945; encenada pela primeira vez em 1947, em inglês, por um grupo de Minesotta; dirigida por Brecht, com cenografia de Carl von Appen, será o texto escolhido para inaugurar o prédio definitivo do **Berliner Ensemble** — o teatro **Amm Schiffbauerdamm,** na RDA — em 15 de junho de 1954, tendo nos principais papéis Catherine Hurwicz, Busch e Helene Weigel).

II

O Círculo de Giz Caucasiano é inspirado numa peça chinesa de Li Hsing-Tao (século XIII ou XIV), intitulada **O Círculo de Giz:** a ação se desenvolve no século XI, em torno de um personagem histórico, o juiz Pao-Tscheng, que estabelece a justiça, num difícil processo de disputa de maternidade, usando o processo do círculo de giz — a criança é colocada dentro de um círculo traçado no solo com giz, cada uma das mulheres que pretende ser a verdadeira mãe, terá que retirá-lo, puxando-o, do centro do círculo. O texto havia sido traduzido e adaptado por Klabund, encenado em 1925 em Berlim com direção de Max Reinhardt. Na lenda a

verdadeira mãe hesita em puxar os braços da criança e assim a justiça é estabelecida, um final feliz, com o príncipe Pao casando-se com a prostituta Haitang, por quem se havia apaixonado antes de assumir o poder. Na verdade é uma crítica social feroz, uma voz erguida contra a opressão dos pobres pelos ricos, uma denúncia da violência do governo e da corrupção da justiça. Brecht, num texto marcado pela esperança e pela confiança num mundo novo, espécie de síntese poética e teatral de toda sua obra dramática (já havia antes aproveitado o mesmo tema, mas situando a ação durante a guerra dos trinta anos, num conto intitulado **O Círculo de Giz de Augsburg**), realiza, segundo Bernard Bolt, uma reconciliação entre a Utopia e a História, descrevendo o nascimento de uma nova sabedoria superior à anterior porque a engloba e dialeticamente a ultrapassa. Holthusen, que aponta **O Círculo de Giz Caucasiano** como a mais bela de todas as obras de teatro de Brecht, assinala a extrema riqueza da fábula e da linguagem, a segurança notável na utilização de uma dramaturgia dialética, o magistral equilíbrio entre a variedade dos motivos e a unidade da estrutura poética.

Na verdade é uma reflexão sobre o sentido da História, a passagem do poder de uma mão para outra. As conseqüências e reflexos da vida política no comportamento dos indivíduos, pobres e ricos. Escrita com uma lucidez incisiva. Dort insiste em que nesta obra Brecht evidencia que nada existe em si. A História não se fixa no Terror. O mundo está aberto à transformação. E entre Utopia e História existe um movimento incessante, assim como o esboço de uma reconciliação: as contradições objetivas não remetem exclusivamente a uma alienação subjetiva nossa, mas são fontes de mudanças.

Efetivamente Brecht atinge, com esta obra, o máximo de resultado em sua proposta de utilizar a parábola como demonstração da dialética marxista. E realiza seus objetivos com um completo domínio da técnica narrativa, colocando, inclusive, a narração dos fatos, a lenda propriamente dita, como uma representação dentro da representação: a estória do círculo de giz caucasiano é diretamente relacionada à atualidade. E desta interação dialética a obra atinge uma dimensão poética e humana das mais ricas e das mais nítidas: é a concretização de seu "humanismo marxista".

III

A peça tem um prólogo situado em 1945: em meio às ruínas da Guerra numa aldeia do Cáucaso, os membros de dois **kolkhoses** estão reunidos. Camponeses jovens e velhos, e também soldados soviéticos, entre os quais um técnico da Comissão de Reconstrução do Estado, vindo de Moscou. É o encontro do velho com o novo (um cantor popular afirma: **oh! transformação dos tempos! Esperança dos povos!**) e a discussão fraternal sobre a posse de um vale. Os direitos antigos não interessam. Não são eternos. A terra deve ser vista como uma ferramenta que produz alguma coisa de útil, ainda que não se deva esquecer o amor que se possui pela mesma. Um velho afirma que **o vale é nosso desde sempre** e cita a lei para defender seu argumento: mas um jovem tratorista diz que as leis precisam ser revistas, **para que se veja se ainda estão certas.** O mesmo personagem cita Maiakovsky: **a terra do povo soviético deve ser também a terra da razão!** Os conceitos tradicionais que definem a propriedade são questionados. É necessária uma definição nova: o conceito de propriedade através do trabalho. Eles se põem de acordo. Um cantor popular é trazido para narrar uma velha estória que se relaciona com o problema que estão discutindo, uma antiga e tradicional peça chinesa, **mas que será representada com algumas modificações.** E afirma que todos verão que a voz do velho poeta chinês se harmoniza com os tratores soviéticos. Em alguns países, sobretudo na República Federal Alemã, a peça é encenada sem este prólogo, o que prejudica sensivelmente seu significado. O próprio Holthusen afirma que o mesmo é discutível. Mas Dort precisa com justiça que se trata de um inteligente artifício utilizado para situar o texto dentro da problemática contemporânea. Entre a lenda e o prólogo existe uma vinculação orgânica. Através do cantor popular (que relata a estória até o fim, intervindo constantemente, não apenas entre uma cena e outra mas às vezes também no interior das mesmas, dirigindo-se diretamente ao público, chegando mesmo a traduzir sentimentos e pensamentos que os personagens em muitos momentos não conseguem exprimir, ou comentando e narrando seus atos), Brecht praticamente define o sentido do texto: **Misturar vinhos diferentes pode não ser recomendável. Mas a sabedoria antiga e a sabedoria de hoje se acertam admiravelmente.**

Começa a estória: ainda no feudalismo, na Geórgia, um rico governador, que sai com sua família para assistir a missa num dia de Páscoa, é derrubado por uma revolta de nobres: **Ah! a cegueira dos grandes! Pensam que são eternos!** Não é uma revolução, que

altere a ordem social ou econômica, mas um golpe de estado, troca de exploradores no poder. Diz o cantor:

A cidade está calma, então por que tantos homens [em armas?
O palácio está em paz, então por que o transfor- [maram
Numa fortaleza que pesa sobre a cidade?

E em seguida:

Então o governador voltou ao palácio
Então a fortaleza se tornou uma armadilha
Então era assado o ganso
Então ninguém comeu o ganso
Então meio-dia não foi mais o tempo de almoçar
Então meio-dia se tornou a hora de morrer

É o povo a grande vítima das disputas dos poderosos: **Quando a casa de um grande é destruída, seus destroços costumam quebrar as cabeças dos pequenos.**

A criada Gruscha encontra-se com o soldado Simon, num dos momentos mais singulares da peça, em que os personagens falam indiretamente:

Simão — Quando se tem pressa, não se discute; para uma boa discussão é preciso tempo. Posso me permitir perguntar à Senhorita se ela ainda tem pais?
Gruscha — Não. Só meu irmão.
Simão — E, como o tempo passa correndo, a segunda pergunta será: a Senhorita está tão bem de saúde como o peixe no rio?
Gruscha — Às vezes um pouco de reumatismo no ombro direito, mas fora isso, forte para qualquer trabalho: até hoje ninguém se queixou.
Simão — Isso é sabido. Quando se trata, num domingo de Páscoa, quem é que deve ir buscar um ganso, então é ela. Questão número três: a Senhorita tem propensões para a impaciência? Exige cerejas no inverno?
Gruscha — Impaciência? Não. Mas quando as pessoas se metem a partir para a guerra, sem sentido nem razão, e as notícias não chegam mais, então a coisa vai mal.
Simão — Elas vão chegar. (Mais uma vez chamam Gruscha do palácio). Para terminar, a pergunta principal...

Gruscha — Simão Chachava, como preciso ir ao terceiro pátio e estou com pressa, a resposta, eu dou imediatamente. É: sim.

E ela despede-se de seu agora noivo: **Eu vou te esperar, Simão, vou esperar tua volta. / Parte tranqüilo a meu respeito, soldado, parte ao combate. / O combate sanguinário, amargo, o difícil combate, / Do qual ninguém tem nunca certeza se volta. / Quando voltares, estarei aqui. / (...) Se voltares da batalha, / Não encontrarás nenhuma bota na minha porta, / O travesseiro ao lado do meu não estará ocupado, / E minha boca não terá conhecido o beijo. / Quando voltares para mim, quando voltares para mim, / Eu sei que tu me dirás: tudo está como antes.**

A esposa do Governador só pensa em suas roupas e jóias e, no momento de deixar o palácio, esquece seu filho pequeno. Gruscha hesita (Brecht utiliza em inúmeros momentos estes instantes em que os personagens ficam paralisados enquanto, interiormente, optam e se transformam), mas apanha a criança, enquanto os outros criados correm fugindo aos soldados: **Terrível é a tentação da bondade!** Ela foge em direção às montanhas do norte. Num mundo de violência, insiste em ser boa. Assume a maternidade não por vocação ou desejo, mas por força dos acontecimentos. É perseguida pelos soldados e pela fome. Não é fácil conseguir onde dormir, como comprar leite. Começa a aventura desta difícil maternidade forçada. Torna-se mãe por um parto que é uma sucessão de perigos, fugas, dificuldades. Bate num soldado que reconhece a criança e tenta apanhá-la. Refugia-se finalmente nas montanhas, na casa do irmão. Para dar um nome ao filho, e protegê-lo, aceita casar-se com um moribundo (numa cena que lembra as farsas populares bávaras, inspiradas por Karl Valentin). Mas o moribundo não está à morte (finge para escapar à convocação militar). A guerra termina: Gruscha está casada e seu Simão regressa em sua procura. Os dois se encontram, num dos mais expressivos momentos da peça: estão separados no palco, pela indicação de um riacho. Chegam os soldados, enquanto Simão parte. E levam a criança, que está sendo reclamada pela verdadeira mãe. A situação política foi novamente modificada: um contragolpe recolocou no poder os que dele haviam sido expulsos. Esta é praticamente a primeira parte da peça: simples, ingênua, experimentando o difícil exercício da bondade, Gruscha descobre a falta de compaixão dos pobres e o orgulho dos ricos (mas Brecht não se detém

na pintura superficial de seus caracteres, indo sempre ao fundo e revelando personagens contraditórios; marcados, mesmo em seus atos egoístas, por uma realidade que os avassala).

A segunda parte de **O Círculo de Giz Caucasiano** é a trajetória de Azdak, personagem baálico como tantos na obra de Brecht. Usando uma espécie de **flash-back** cinematográfico, voltamos ao dia da revolta dos nobres: o bêbado e astucioso vagabundo Azdak (um dos grandes personagens do teatro de Brecht; o retrato de um juiz como ele, que decide cada processo fazendo-se valer de uma lógica revolucionária que inverte os códigos vigentes e desta forma chega a uma formulação jurídica de justiça, já aparece no relato **Euspiéguel Juiz,** parte das estórias escritas sobre **Till Euspiéguel);** Azdak, que se define: **não tenho um bom coração. Quantas vezes já disse que sou um intelectual,** recebe em sua casa um fugitivo. Percebe que se trata de um homem que não pertence ao povo e ensina-o a comer como o povo, um dos momentos mais divertidos da dialética brechtiana: **Esse caixote é uma mesa. Apóia os cotovelos na mesa e agora estende os braços ao redor do prato de queijo. Como se alguém pudesse vir e te roubar o prato de um momento para o outro. Como é que você pode ter alguma segurança? Pega a tua faca como se fosse uma foice pequena. Olha o teu queijo com o máximo de atenção. Senão desaparece, como tudo que é bonito.** Azdak deixa o fugitivo escapar, facilita sua fuga e mais tarde descobre que se tratava do Grão Duque. Num ato de extravagante autopunição, se entrega aos soldados, acusando-se a si mesmo, afirmando que os tempos são outros, que nasce uma nova era que vai eliminar toda a polícia, tudo será examinado, descoberto e todos terão que confessar tudo, ninguém escapa ao povo. Mas pouco a pouco percebe que a situação está modificada e habilmente transforma seu comportamento, acabando juiz, eleito pelos soldados (o anterior foi enforcado). Durante dois anos, Azdak percorre o território, fazendo uma justiça particular, fundamentando sentenças numa interpretação pessoal dos fatos (ele usa os códigos para sentar-se em cima). É um juiz subornável. Mas também subornável por uma mão vazia: num mundo onde a justiça é praticada de acordo com leis que definem um estágio das relações econômicas dos homens, a justiça reflete um código de valores da classe dominante, Azdak inverte tudo: e por ser um mau juiz é, na prática, um excelente juiz. Brecht define-o como um juiz popular: não julga segundo a lei porque percebe que a lei é a

lei dos ricos contra os pobres. Inverte-a para que os pobres possam utilizá-la contra os ricos. O contra-golpe reafirma o antigo poder e Azdak é preso para ser enforcado, quando aparece um mensageiro do Grão Duque (como no final da **Ópera),** confirmando-o no posto, em reconhecimento por ter ajudado sua fuga, nos dias da rebelião.

As duas trajetórias, de Azdak e Gruscha, se juntam: começa a terceira parte da peça — o julgamento da maternidade. A esposa do governador assassinado volta para reaver seu filho, **concebido no santo êxtase do amor, trazido em seu seio, alimentado com seu sangue, parido em sua dor.** Mas existem outros motivos, que não passam desapercebidos a Azdak: o segundo advogado acentua que ela está proibida de entrar no palácio de seu marido, privada de seus bens, pois a criança foi declarada legítima herdeira de tudo; **ela não pode nem mesmo pagar seus advogados.** Gruscha defende seus direitos: **Criei-o da melhor maneira possível. Sempre encontrei alguma coisa para ele comer. Quase sempre dormiu debaixo de um teto e me causou toda sorte de aborrecimentos; também me causou muitas despesas. Nunca olhei para a minha comodidade. Ensinei o menino a ser gentil com todos e desde o princípio ele trabalhou tanto quanto podia; ele ainda é pequeno.** Gruscha ataca Azdak, mas o juiz se defende dizendo que ela está errada em não procurar conquistá-lo com olhar mais doce; e devia ficar **remexendo o traseiro para me dispor mais favoravelmente.** Concorda com ela: **Sou um ignorante e nem sequer uso calças debaixo da toga, olha, pode ver. Só me interessa comer e beber. Fui educado num seminário. Quanto ao resto, te aplico uma multa de dez piastras ao tribunal.** Chama Gruscha num canto e diz que, se ama a criança, ela deveria desejar que o menino entrasse em posse de seus bens e se tornasse um homem rico e poderoso.

O cantor — Escutem o que, em sua cólera, ela pensava mas não dizia:

Se andasse com sapatos de ouro,
Talvez pisasse os miseráveis.
Faria todo o mal que pudesse
E talvez deles ainda se risse.

Se o seu coração fosse de pedra,
Amanhã pesaria muito para ele.
É uma grande miséria
Ser rico e desumano.

Temer a fome é preferível
Do que temer os famintos.
Que seus olhos temam a noite
Mas não a claridade.

Para resolver o problema, Azdak utiliza o círculo de giz: mas duas vezes Gruscha se recusa a puxar o braço da criança — **Eu o criei! Não vou agora despedaçá-lo! Não! Isso não posso!** Azdak entrega o filho a Gruscha. Funda uma nova legalidade, fundada no direito social. Na nova sociedade, que intuitivamente advoga, a justiça é um fato social. Num ato rápido (aparentemente por engano) decreta o divórcio de Gruscha, para que ela possa casar-se com Simão. Como precisa Dort, a Brecht não interessa, no momento, quanto tempo poderá durar esta justiça nova, esta utopia de uma nova natureza, conquistada pelo trabalho e pela razão: ela se inscreve na História, se faz História. O essencial é o acontecimento mostrado. Gruscha produziu sua própria maternidade, com atos concretos, com sua dedicação, compreensão e bondade. Tornou-se mãe através do sofrimento e do trabalho. Brecht opõe à maternidade natural, de sangue, uma maternidade social. Azdak toma suas últimas providências: a esposa do governador deverá desaparecer antes de ser acusada de tentar enganar a corte; os bens da sucessão serão utilizados pela cidade, pois a ela pertencem, para a construção de um jardim para crianças (que ele determina que se chame **Jardim de Azdak**). O povo festeja este símbolo de uma sociedade que se fez por si mesma: Azdak está pensativo, depois desaparece. O cantor-narrador encerra **O Círculo de Giz Caucasiano:**

Depois desta noite, Azdak sumiu.
O povo da Georgia guardará sua lembrança.
E nunca esquecerá o juiz que ele foi,
Idade de Ouro em que quase floriu a igualdade.
(.....)
Cada coisa pertence a quem a faz melhor:
As crianças aos que as façam crescer com amor,
O carro ao bom motorista,
Para não virar no caminho.
O vale pertence a quem nele trabalha
Para que os melhores frutos brotem da terra.

BRECHT ENFRENTA A CAÇA ÀS BRUXAS

I

Em 19 de setembro de 1947, Brecht recebe intimação para comparecer diante da **Comissão de Atividades Anti-Americanas.** Os interrogatórios sobre a subversão nos EEUU começaram no fim dos anos trinta. A **caça às bruxas** se intensifica após a II Guerra Mundial, com a guerra fria e a chamada "cortina de ferro". Enquanto tribunal da moderna inquisição fascista, atinge o auge na época do senador Joseph J. McCarthy. Em 1947 o objetivo fundamental era **caçar** os comunistas que estivessem trabalhando em cinema e teatro em Hollywood. Atores, diretores e produtores foram convocados. Entre eles, nomes bastante conhecidos, como Jack Warner, Robert Taylor, Louis B. Mayer, John Howard Lawson, Ronald Reagan, Walt Disney, Edward Dmytryk, Adrian Scott, etc. Dez deles invocaram a Constituição norte-americana e se recusaram a depor: foram acusados de desrespeito ao tribunal e presos. Brecht depôs em 30 de outubro de 1947. A Comissão reunia J. Parnell Thomas (era quem a presidia; depois do regresso de Brecht a Berlim, Thomas foi condenado por participar de uma fraude contra seu próprio governo, sendo depois indultado por Truman), John MacDowell, Richard B. Vail e Robert E. Stripling (fazia também parte, mas não consta que tenha estado presente neste dia, Richard Nixon, representante da Califórnia). Mais tarde a imprensa oficial do governo norte-americano deixou Eric Bentley publicar o texto completo do interrogatório; mais importante ainda, entretanto, é um disco (**Folkways Records Album**, Estados Unidos), apresentado e narrado por Bentley, gravação integral do depoimento de Brecht. O disco revela com nitidez o comportamento astucioso e malicioso de Brecht, mistura de Galileu, senhor Keuner e Schweyk. Deliberadamente ou não, atrapalha-se falando inglês. O público ri e o tribunal ameaça evacuar a sala: cinicamente Brecht demonstra na prática a utilização da ironia dialética. Faz algumas pausas significativas, con-

fuso com as palavras ou acendendo o charuto, quando necessita tempo para calcular o risco de suas respostas. Vence o interrogatório sem dificuldades: a ingenuidade e a ignorância dos que o interrogam é flagrante. Brecht brinca com as respostas.

Já no início, ao declarar o nome e a data do nascimento, atrapalha-se. O público ri, os interrogadores insistem em precisar se nasceu em 1898 ou 1888... Depois de alguns momentos de confusão, Brecht pede pela primeira vez para ler uma declaração que enviou ao tribunal. Insistirá, inutilmente, várias vezes. O tribunal negará permissão para o documento ser lido publicamente. As perguntas continuam:

Stripling — Atualmente, senhor Brecht, qual é a sua profissão?
Brecht — Sou autor de peças e poeta.
Stripling — Autor de peças e poeta?
Brecht — Sim.
Stripling — Onde trabalha agora?
Brecht — Não tenho emprego.

É superficialmente interrogado sobre suas atividades em Hollywood. E os inquisidores chegam onde querem: informações sobre Hanns Eisler, comunista conhecido, que já havia antes deposto e aguardava o momento de ser deportado. Mais "perigoso" que Hanns, entretanto, é seu irmão, Gehard Eisler, ambos denunciados pela irmã (Ruth Fischer) como agentes terroristas e espiões... Brecht responde a algumas perguntas sobre Eisler. E finalmente:

Stripling — Sr. Brecht, o senhor é membro do Partido Comunista ou foi alguma vez membro do Partido Comunista?

Brecht mais uma vez pede para ler a declaração, mais uma vez negada. Finalmente responde: **Eu soube que muitos dos meus colegas consideraram esta questão como imprópria, mas eu sou um hóspede neste país e não pretendo discutir nenhum argumento legal. Porisso vou responder à pergunta da melhor maneira possível. Não fui e não sou membro de nenhum Partido Comunista.**

Efetivamente, ao contrário de sua esposa, Helene Weigel, militante comunista, nunca pertenceu ao Partido, mantendo-se sempre politicamente independente, ainda que desde cedo aceitando e defendendo o Partido. Acusado de ter escrito poesias, dramas e outras obras revolucionárias, responde Brecht: **Escrevi um grande número de poesias, canções e dramas na luta contra Hitler, e, naturalmente, podem ser considerados revolucionários porque eu, logicamente, era partidário da derrubada daquele governo.**

São sempre respostas que não o comprometem politicamente. Stripling acusa-o de ter escrito um artigo para uma publicação editada na zona soviética da Alemanha. Mostra a revista para Brecht: não é um artigo, é uma cena de **Terror e Miséria do III Reich**, o monólogo da mulher judia. O interrogatório prossegue: um trecho de **A Decisão** é citado como acusação e prova da filiação de Brecht ao programa comunista. Responde Brecht: **Sim. Esta peça é uma adaptação de um antigo drama religioso japonês, de uma obra do teatro Nô, e segue de perto esta velha história sobre a devoção a um ideal que se mantém até a morte.** Termina confundindo e enganando os interrogadores, contando o final de **Aquele que diz Sim**... É acusado de escrever baseado na filosofia de Lênin e Marx. Responde: **Não, isso não é correto. Naturalmente estudei, tinha que estudar sendo um escritor de teatro que escreve peças históricas, eu, é claro, tinha que estudar as idéias de Marx sobre História. Não acredito que hoje em dia se possa escrever uma peça inteligente sem este estudo. Também a história, como é escrita atualmente, está vitalmente influenciada pelos estudos de Marx sobre a História.**

O tema do interrogatório volta a ser Eisler e são citadas duas canções: a princípio Brecht não entende, faz que não sabe de que se trata, depois discorda da tradução — **Não, não está correto, não é este o significado. Também não é bonito. Mas não é a isso que me refiro.** Mais um momento de confusão sobre tradução. Os interrogadores não sabem mais o que perguntar e voltam às mesmas questões: Partido Comunista e Eisler. Outro poema é citado. Brecht responde: **escrevi um poema em alemão, mas é muito diferente deste aí.** O público ri. O interrogatório termina (são 12 hs. e 15 minutos) com um agradecimento à cooperação de Brecht...

II

A declaração que o tribunal não lhe permitiu ler é significativa: uma rápida autobiografia, depois um hábil relacionamento das campanhas, em sua pátria, contra a arte "anti-alemã", com a campanha agora desenvolvida nos EEUU contra a arte "anti-americana".

Brecht faz ainda um relato resumido de seu exílio e termina com uma advertência: **Chamado diante da Comissão de Atividades Anti-Americanas, eu me sinto livre pela primeira vez para dizer algumas palavras sobre problemas americanos: retrocedendo minha experiência como escritor de teatro e poeta na Europa, nas últimas duas décadas, gostaria de dizer que o grande povo americano perderia muito e arriscaria muito se permitir que alguém restrinja a livre competição de idéias no campo cultural, ou interfira na arte, que deve ser livre para ser arte.**

Brecht chegou em Washington com sua passagem de volta para a Europa já comprada. Não espera nem mesmo a estréia de **A Vida de Galileu** em New York (7 de dezembro do mesmo ano; Losey, que dirigiu a versão da Califórnia, auxiliado por Brecht, e também a versão de New York, afirma que esta última foi superior; a crítica recebeu o espetáculo com indiferença e frieza). Em novembro parte para a Suíça (as autoridades norte-americanas impedem sua entrada em Berlim ocidental), fixando-se algum tempo em Zurich, onde faz amizade com o dramaturgo Max Frisch. Mas está com os olhos voltados para sua pátria, agora mais uma vez tão próxima:

Minha cidade natal, como é que vou encontrá-la?
É seguindo o vôo dos bombardeios
Que na direção dela eu me volto.
Onde está ela? Lá onde se elevam
Enormes montanhas de fumaça,
No meio destas chamas, lá embaixo,
É ela.

ENCONTRO COM FRISCH E COM SÓFOCLES

I

Max Frisch define Brecht como um polemista infatigável. Afirma que a fascinação que exerce sobre as pessoas vem de que sua vida é vivida de forma que coincide com seu pensamento, enquanto que para muitos o pensamento é uma justificação posterior. Frisch descreve Brecht discutindo: pestaneja continuamente, a impaciência o torna auto-consciente por um instante mas logo se torna agressivo, com comentários sarcásticos, provocativos, que conduzem a verdadeiras erupções que terminam sempre com a severidade de suas declarações. Quem com ele conversa, especialmente quando não está acostumado, é levado a um silêncio de sorrisos de confusão. Depois de controlar-se, Brecht explica com seriedade sua posição. Mas freqüentemente fica indignado com o fato de que tão poucos tenham passado pela escola do marxismo, da dialética hegeliana e do materialismo histórico. Em suas notas no **Diário**, Frisch conta uma tarde em que foi nadar com Brecht: **Relâmpagos de verão sobre a cidade; sobre a colina, à distância, nuvens de chuva, os pássaros revolteiam sobre nossas cabeças, murmuram as folhas dos grandes arbustos e sobre a estrada principal há um redemoinho de pó. Observo depois que Brecht também toma banho, nada algumas braçadas e logo desaparece mais uma vez em seu refúgio. Sua esposa e eu continuamos nadando mais um pouco, no meio das ondas salpicantes. Quando saio da água Brecht já está vestido com sua jaqueta cinzenta e seu boné, elogiando o banho refrescante enquanto acende o próximo charuto.** Brecht está morando na Suíça numa casa em Herrliberg, no andar de cima da casa de um velho jardineiro. Depois de comerem na cozinha (Weigel era, afirmam todos que a conheceram de perto, uma excelente cozinheira), sobem ao quarto de trabalho: **que tem uma encantadora janela de frente para o lago e para os Alpes, o que, naturalmente, Brecht pouco repara. Também para ele a janela**

parece encantadora, mas somente porque deixa entrar a luz.

Frisch descreve como Brecht pensa: **Sua paciência quase de camponês, sua coragem para ficar desamparado num terreno vazio, para menosprezar o fato de tomar emprestadas suas fontes, sua fortaleza para ser o mais modesto e insignificante possível e, apesar disso, sua inteligência para afirmar-se em sua dominante inclinação para ser utilmente compreendido e para deixar-se auto-desenvolver através da oposição. E finalmente sua coragem em levar a sério as conclusões e atuar de acordo com elas, sem preocupar-se das opiniões: estas são maravilhosas lições, exercícios que em apenas uma hora contrabalançam um semestre inteiro de aprendizado. Ver como chega a elas é o nosso proveito.**

É igualmente curiosa a descrição que faz de Brecht quando este costumava acompanhá-lo até a estação, nos dias em que Frisch não ia visitá-lo de bicicleta: **evitando as pessoas, abandona a plataforma com passos rápidos e curtos, com seus braço que são notáveis porque apenas se balançam e sempre com a cabeça levemente inclinada, seu boné enfiado até cobrir sua fronte, como se quisesse esconder o rosto, com o ar de um conspirador ou de um tímido. Nestes momentos dá a impressão de ser um operário insignificante, um metalúrgico, ainda que lhe falte vigor para ser um operário, demasiado gracioso, alerta depois para um camponês, ligeiro demais para um habitante local. Furtivo e atento, um fugitivo, alguém que deixa atrás de si inumeráveis estações ferroviárias, demasiado tímido para ser um homem do mundo, demasiado conhecedor para não conhecer a angústia, um homem sem pátria, um homem cuja estadia em qualquer lugar é sempre limitada, um dos que transcendem nossa época, um homem chamado Brecht, um científico, um poeta sem incenso...**

II

Na Suíça, Brecht reencontra velhos amigos; conhece os atores que, durante o nazismo, interpretaram tantas de suas peças (como Therese Giehse e o elenco do **Schauspielhaus** de Zurich); trava amizade com Frisch e com Durrenmatt. Em 1948 volta ao cartaz em Berlim: Wolfgang Langhoff encena sete episódios de **Terror e Miséria do III Reich.**

Brecht é convidado para escrever uma adaptação da **Antigone** de Sófocles, a partir da tradução de Friedrich Holderlin (que havia sido utilizada, sobretudo nos espetáculos feitos em Viena, para glorificar o nazismo, acentuando os elementos místicos do texto e opondo a "sensibilidade feminina" de Antigone à "razão masculina" de Créon) para o Teatro Municipal de Coire (Suíça). Escreve sua versão de 30 de março a 12 de dezembro. O espetáculo estréia em fevereiro de 1948, dirigido por Brecht com cenografia de Caspar Neher e tendo Helene Weigel no papel-título, ao lado de atores sem maior experiência, num pequeno teatro de província. O espetáculo foi documentado, com fotos de todos os instantes da encenação, acompanhadas de notas que explicam cada fase do trabalho, por Ruth Berlau — o material constitui o primeiro dos **moddelbuchs** brechtianos, o **Antigone-modell 1948.**

Em 1954, a propósito da montagem pelo **Berliner Ensemble** do **Ur-Faust** de Goethe, Brecht redigiu um artigo de excepcional importância para a compreensão de suas adaptações de obras clássicas, indispensável introdução à sua **Antigone: Intimidação pelos clássicos.** Expõe alguns dos obstáculos que enfrenta uma encenação contemporânea de um texto clássico, acentuando sobretudo a preguiça intelectual e a falta de sensibilidade dos que se deixam prender por uma tradição de deteriorização dos clássicos. Como se no momento de reproduzir um quadro antigo, há anos deixado de lado, agora coberto de poeira, fosse feita a reprodução da pintura e também das marcas de pó. Um falso respeito cultural é contrário ao espírito combativo dos clássicos. E o aniquila. Brecht condena também os que procuram renovar a partir exclusivamente de uma revisão formal, originando um formalismo estéril, imposto à obra, que não atinge o verdadeiro conteúdo ideológico. Alguns diretores às vezes talentosos procuram responder às más encenações dos clássicos através de malabarismos teatrais. São efeitos novos, mas uma má resposta. Como se quisessem **tornar apetitosa uma carne mal conservada se contentando em adicionar temperos e molhos picantes.** Brecht apela a um olhar novo, isento da versão **degradada e consagrada que o teatro de uma burguesia em declínio nos apresentou.** Para atingir o conteúdo ideológico original da obra, e assim discernir seu significado nacional, portanto internacional, é necessário proceder a um profundo estudo da época em que foi escrita, da natureza do autor, do que introduziu de novo, da perspectiva que adotou. Intimidados por uma concepção falsa, superficial, decadente e pequeno-burguesa do classicismo, ninguém pode chegar a espetáculos vivos. É preciso desmascarar o respeito hipó-

crita que amordaça as obras. E assim manifestar, diante delas, o respeito a que legitimamente têm direito.

Sua **Antigone** começa com um prólogo situado em Berlim em 1945: duas irmãs regressam a casa e encontram os objetos do irmão, que deveria estar lutando na guerra. Escutam gritos na porta, mas não vão ver o que está acontecendo. Quando se decidem a abrir, encontram o irmão enforcado. A segunda irmã apanha uma faca para cortar a corda: o irmão pode ainda estar com vida. A outra procura impedi-la, há um soldado SS junto ao corpo: **Observei minha irmã. / Para livrar seu irmão e lhe restituir a vida, / Iria ela agora se lançar na morte? / Ele não teve senão um desejo: não morrer.** Um desertor enforcado, duas irmãs divididas quanto à forma de agir diante da situação, um soldado SS: está pronta a equação para o começo da narrativa da fábula grega, que Brecht modificará em pontos essenciais.

Este pequeno prólogo é uma pequena obra-prima de Brecht. E nele algumas falas alternam frases ditas de um personagem para outro com outras dirigidas ao público, exemplo nítido do significado narrativo do teatro épico. Um exemplo:

Primeira Irmã — Fica aqui. Procurar ver é ser visto.
Nós não fomos ver o que tinha se passado.
Nós esperamos um momento
E chegou a hora de ir para o trabalho.
Eu abri a porta e avistei-o.
Minha irmã, minha irmã, não saia.
Nosso irmão está lá fora.
Nós nos enganamos, ele está lá,
Enforcado num gancho de açougue.
Minha irmã saiu e gritou.

Para uma nova versão cênica (1951) Brecht substituiu esta cena por um novo prólogo: alguns atores entram, apresentam os personagens e o tema da fábula, um deles pede que o público lembre atos semelhantes, ou a ausência de atos semelhantes, em acontecimentos recentes.

O original de Sófocles é bastante modificado, ainda que permaneça a estrutura básica: a natureza e o significado da guerra de Créon é alterada (ele não defende Tebas contra o assalto de Argos; seus exércitos imperialistas invadem Argos para pilhar minas de ferro); os dois irmãos de Antigone, Eteócles e Polinices, não lutam em exércitos opostos (a morte de Eteócles faz seu irmão desertar; Créon manda matá-lo e proíbe que

seja enterrado segundo os ritos, por ter sido covarde); Tirésias, o profeta da tragédia grega, é um homem simples, cego como no original, mas sua capacidade de prever o futuro não está vinculada a nenhuma idéia religiosa — é um homem que pensa racionalmente os fatos, relaciona-os e portanto, dominando as leis fundamentais do materialismo histórico, pode prever acontecimentos; o coro enuncia novas idéias, o homem é saudado como o grande prodígio da natureza, como em Sófocles, mas Brecht acentua — prodígio da natureza quando conquista e submete a natureza, prodígio de monstruosidade quando oprime outro homem; Antígone toma uma posição contra a tirania, acusando Créon e sua guerra imperialista, coloca-se contra sua pátria, movida por sentimentos humanos e isenta de qualquer nacionalismo geográfico, assumindo uma posição de justiça em nome dos oprimidos pela tirania. O fundamental do texto é mostrar os últimos momentos do reinado de Créon — vencido pelas contradições internas e pela luta dos povos que procura conquistar (já vitoriosos às portas de Tebas). São os últimos dias do III Reich, o fim de Hitler. Toda a adaptação de Brecht, escrita com versos concisos, diretos, de uma poesia límpida, parte do pressuposto de que **o homem é o destino do homem.** E começa por uma racionalização da obra.

III

Ainda sobre **Antigone** é fundamental a leitura do prefácio ao **modelo,** intitulado **Da livre utilização de um modelo.** Brecht reflexiona sobre o desmoronamento material e espiritual da Alemanha em 1945, onde se alterna o medo do novo e o medo da volta ao antigo. Afirma a necessidade de construir um teatro novo, dos que desejem conhecer. Acentuando que a sociedade burguesa, cuja produção é anárquica, só toma consciência das leis de sua evolução no momento da catástrofe. Num período de reconstrução não é fácil produzir uma arte progressista, mas a dificuldade deve ser um estímulo. Insiste na necessidade de um teatro que mostre a realidade, mas que igualmente seja capaz de transformar o espetáculo num prazer. Discutindo minuciosamente a utilização do **modelo** como guia e estímulo para outras encenações, afirma que em inúmeros domínios a divisão de trabalho do mundo moderno transformou o ato de criação num processo de criação coletiva, uma criação de natureza dialética, ao ponto de fazer perder a importância uma intervenção isolada. Neste sentido, seu **modelo** deve ser considerado um

trabalho inacabado, que exige contribuição constante e permanente complementação.

O espetáculo de Brecht e Neher foi uma experiência e uma pesquisa lúcida na busca de um novo estilo de interpretação, cenografia, encenação. O cenário definitivo (Brecht descreve algumas alternativas ou diferentes possibilidades, em relação à proposta do texto) delimitava uma grande área de representação (simbolizando, segundo as palavras do segundo prólogo, a área onde, nos tempos antigos, sob os crânios dos animais sacrificados aos bárbaros cultos, a humanidade ergue-se na noite dos tempos) iluminada com luz bastante forte. Os atores estão sentados em bancos, visíveis, ao redor, esperando entrar em cena: mostram ao público que estão exercendo uma profissão e, na área do jogo, mostram seus personagens. O público não é transportado ao local da ação: é convidado **à representação de uma obra que permanece, por mais restaurada que se apresente, um poema antigo.**

Quanto ao estilo de representação utilizado: **Nós pensamos, como Aristóteles, que o coração da tragédia é a fábula, ainda que dele nos separamos desde que se trate de precisar os fins aos quais esta fábula deve ser contada. Uma fábula não deve simplesmente servir de ponto de partida para as mais diversas incursões no domínio da psicologia ou em qualquer outro terreno; ela deve encerrar todos os elementos da peça e tudo deve ser feito em seu proveito, de maneira que uma vez contada a fábula tudo deve ter sido dito.**

A marcação é rígida, exata, significativa, tanto no que se refere a movimentos como à forma de agrupar os personagens no espaço. Tanto a composição dos conjuntos, sempre com um determinado significado, como o estabelecimento das distâncias entre eles. Uma linguagem visual vigorosa, em cada gesto, estudado como signo, pode modificar uma situação proposta. O "universo do poeta" não pode ser tratado como um universo fechado, arbitrário, possuidor de uma "lógica própria": é necessário valorizar os elementos que são emprestados ao mundo real — **a "palavra do poeta" não é sagrada senão enquanto é verdadeira. O teatro não está a serviço do poeta, mas a serviço da sociedade.**

BAIONETAS CONTRA O SOCIALISMO

I

Em 1948 Brecht foi convidado pelo compositor Gottfried von Einem para dirigir os festivais de Salzburg. Viajou com a família para a Áustria, onde vários projetos, nunca concretizados, foram discutidos: uma montagem integral do **Fausto** (1949 seria o bi-centenário do nascimento de Goethe), a encenação de algumas de suas peças em Viena e Salzburg, etc. Von Einem estava interessado em dinamizar os festivais, renovar o movimento, modificar sua estrutura. Tentou obter os papéis necessários para a permanência de Brecht na Áustria/ Especialmente para o festival. Brecht deu início à redação de uma peça (na qual continuaria a trabalhar até 1951), **A Dança Macabra de Salzburg:** nunca foi concluída; restam cinco fragmentos e um resumo do argumento. Seria uma versão moderna da moralidade inglesa **Everyman,** que antes de Hitler era cartaz obrigatório nos festivais de Salzburg. Ewen afirma que Brecht certamente sentia-se próximo não do conteúdo religioso, mas dos elementos folclóricos do drama medieval. Eric Bentley refere-se a um presente de Brecht à Áustria (ou mesmo de uma tentativa de suborno): **Eles lhe dariam um passaporte, ele lhes escreveria uma peça.** Numa carta a Von Einem (de 1949), Brecht descreve a peça: **O Imperador faz um contrato com a Morte. A Morte se limitaria o número de mortos da próxima guerra e pouparia o Imperador e os demais. Mas a Morte está sempre muito ocupada e esquece o contrato. Moral: Você não pode negociar com a Morte.** Em 1951 acrescenta uma trama paralela: a viúva Fruehwirt fica sabendo que uma epidemia assola a Hungria e envia seu cunhado para comprar gado barato; o cunhado apanha a peste e percebe que foi enviado para negociar com a Morte, volta para casa e traz com ele a Peste. No final, um carnaval macabro na cidade invadida pela Peste.

Em 22 de outubro de 1948 Brecht, com passaporte tcheco, através da Tchecoslováquia, chega à zona soviética de Berlim, para preparar a direção de **Mãe Cora-**

gem no **Deutsches Theater**, com Helene Weigel no papel-título (estréia em 11 de janeiro de 1949). Em abril de 49, mês da fundação da OTAN (Pacto do Atlântico Norte), Brecht escreve da Suíça para von Einem, ainda interessado em obter cidadania austríaca (a Alemanha continua ocupada por exércitos estrangeiros). Ele indica a Von Einem o melhor método: **H. W. (Weigel) é austríaca de nascimento (vienense). Desde 1933 sou apátrida. No momento não existe um governo alemão. Será que ela pode obter um passaporte austríaco? E eu, sendo seu marido... Eu não posso ir morar numa parte da Alemanha e morrer para a outra parte... Os suíços estão começando a me criar dificuldades.** Mas em setembro Brecht está na Alemanha Oriental; e funda, em novembro, o **Berliner Ensemble**, finalmente uma companhia própria, dirigida por ele (a princípio estabelecida no **Deutsches Theater**): começa a preparar o espetáculo de estréia, que será **O Senhor Puntila e Seu Criado Matti** (estréia em 12 de novembro de 1949). Ainda em setembro uma das partes da Alemanha organiza um governo próprio: é a fundação da República Federal Alemã (RFA), unindo as zonas ocupadas pelos EEUU, França e Inglaterra. Em 7 de outubro a zona alemã, ocupada pela URSS, transforma-se na República Democrática Alemã (RDA), mantendo Berlim como capital (a cidade, dentro do território da RDA, está, por sua vez, dividida em dois setores: um pertencente à RFA, outro à RDA). No mesmo mês Mao-Tse-Tung assume o poder na China, proclamando a República Popular Chinesa. Ainda em outubro Brecht continua insistindo para obter papéis austríacos: **não tenho nenhuma função oficial, nem obrigação de nenhuma espécie em Berlim Oriental, nem percebo nenhum salário.** Em suas cartas, neste sentido, faz declarações que lembram Galileu pedindo melhores condições de trabalho. Escreve, por exemplo: **Meu desejo pela Áustria não deve ser atribuído a circunstâncias externas. A explicação é que, na idade de cinqüenta anos, gostaria de realizar um trabalho intelectual numa terra que oferece atmosfera apropriada. É a Áustria...** E ainda: **Devo acentuar que me considero apenas um poeta e que não desejo servir a nenhuma ideologia política definida. Nem quero ser visto como expoente de uma ideologia. Rejeito a idéia de me repatriar para a Alemanha...**

Finalmente em 1950 Brecht obtém cidadania austríaca (até o fim de sua vida), fixa residência na RDA, trabalha em seu teatro em Berlim, dirigindo uma peça depois de outra, coloca em prática suas teorias e participa ativamente da vida política e cultural alemã,

tem uma conta bancária na Suíça e um editor em cada uma das Alemanhas...

II

Em 1948 escreve uma síntese de seu pensamento sobre teatro, o **Pequeno Organon.** E aparece publicado um volume com poemas e contos, intitulado **Histórias de Almanaque.** Entre os poemas estão **A Casa em Chamas, Balada de Marie Sanders, Cruzada de Crianças 1939, O que pergunta um operário que lê, Meu irmão era aviador,** etc. Todos antes já editados. São reunidas ainda diversas estórias do senhor Keuner, aforismos e apólogos. E oito novelas curtas.

A primeira novela de **Histórias de Almanaque** é o **Círculo de Giz de Augsburg** (já colocando, com a ação localizada na Guerra dos Trinta Anos, o tema da maternidade social em oposição à maternidade de sangue; um esboço do **Círculo de Giz Caucasiano). Os Dois Filhos** é a estória de uma camponesa que salva duas vidas: liberta um prisioneiro russo, cuja semelhança física com o filho, um SS, era imensa, e no final prende o filho verdadeiro e entrega-o ao Exército Vermelho, para que não volte ao combate, o que significaria sua morte. **A Experiência** tem pontos de contacto com **Galileu:** o sábio é Francis Bacon, encarcerado por corrupção, dedicando os últimos anos de sua vida a ensinar a prática de uma ciência útil aos homens, para que, em benefício da humanidade, dominem as forças da natureza. **O Sobretudo do Hereje** mostra Giovanni Bruno queimado pela Inquisição por suas teorias sobre os astros, defendendo sua vida diante dos Inquisidores e ao mesmo tempo procurando uma forma de liquidar uma pequena dívida que ainda lhe restava pagar, um sobretudo comprado pouco antes de ser detido. **César e Seu Legionário** são duas estórias curtas: a primeira **(César)** são os últimos dias do ditador, visto como se fosse um político moderno — o que interessa a Brecht é o fundamento econômico que o produz e sustenta —, certo que será deposto, sua solidão, conseqüência de seus atos, as últimas tentativas que realiza para salvar-se procurando o povo, pretendendo reestabelecer a democracia mas logo percebendo, depois de uma entrevista com o líder popular, que está preso, que os plebeus querem a revolução, mas sem ele; a segunda parte **(O Legionário de César)** são os últimos momentos do único homem que permanece fiel ao ditador, um de seus duzentos secretários, o escravo Rarus, que inclu-

sive planeja uma fuga noturna de César, mas acaba assassinado antes, sem conseguir fazer com que este leia o "dossier" que contém a lista dos conspiradores.

O Soldado de Ciotat é um relato curto: graças às suas experiências de guerra, um soldado, que aparece como símbolo de todas as guerras, consegue ficar imóvel, sem mexer um músculo, durante qualquer espaço de tempo, como se fosse uma estátua. E se exibe numa feira num pequeno porto no sul da França. Precisa de esmolas, pois é um pai de família desempregado. **Sócrates Ferido** é novamente o problema do homem diante do heroísmo: cercado pelos persas, Sócrates tenta fugir de uma batalha, mas um espinho entra em seu pé e o imobiliza; para salvar-se, começa a gritar, como se seus companheiros estivessem perto, o que faz os persas se apavorarem e serem vencidos; saudado como herói pelo seu ato, Sócrates conta a verdade apenas a Alcibíades: reconhecer sua covardia é seu ato de coragem.

A Velha Dama Indigna é uma das novelas mais fascinantes de Brecht; o modelo foi sua própria avó. Conta a estória de uma mulher velha que, após a morte do marido, deixa de lado todas as convenções e preconceitos burgueses, freqüenta uma estranha roda de amigos, faz amizade com uma prostituta, escandaliza a cidade e a família, gastando dinheiro, comprando até mesmo um automóvel. Está vivendo, finalmente, sua própria vida, com liberdade: **consumindo o pão da vida até suas últimas migalhas. Na verdade ela viveu sucessivamente duas vidas. Uma, a primeira, enquanto filha e mãe; a segunda simplesmente como a senhora B., pessoa só, sem obrigações, de recursos modestos mas suficientes. A primeira vida durou cerca de sessenta anos, a segunda não mais que dois anos.**

III

Os Dias da Comuna é uma reflexão sobre a revolução, seus caminhos e problemas, a partir de uma análise em profundidade de um momento fundamental da história do proletariado: a Comuna de Paris (1871), quando o povo esteve pela primeira vez no poder (e o que importa a Brecht é precisamente o estudo do comportamento dos revolucionários neste instante decisivo, seus atos e indecisões), sendo em seguida massacrado pela burguesia francesa e pela aristocracia alemã. A ação se desenvolve em Paris de janeiro a abril de 1871; a peça foi escrita em 1948-1949 e não teve revisão final; foi encenada pela primeira vez por Benno Besson e

Manfred Wekwerth no **Karl Marx Stadt**, Berlim, em 1956, com música de Hanns Eisler. É uma espécie de resposta (ou **contra-proposta**, como precisa Brecht) a um texto do poeta e dramaturgo norueguês Nordahl Grieg, intitulado **A Derrota** (Grieg participou da resistência anti-nazista e foi morto em 1943, durante um bombardeio aéreo sobre Berlim; a inspiração da peça foi o trágico fim da guerra-civil na Espanha, com o triunfo de Franco; para Grieg havia um nítido paralelo entre estes acontecimentos e a luta do povo francês em 1871; Margarete Steffin havia traduzido a peça durante seu exílio na Escandinávia; o texto foi editado na Alemanha Oriental em 1947). Brecht pesquisou os acontecimentos históricos nas bibliotecas de Zurich. Em certo sentido, pelo rigor do levantamento dos dados históricos analisados (Brecht deve ter estudado cuidadosamente a **Histoire de la Commune de 1871** de Lissagaray, o relato histórico-crítico mais lúcido que existe sobre o tema), pela exatidão do exame, a partir de uma avaliação científica correta, a peça é um documento. Seu propósito foi ensinar a seus compatriotas de 1948 o que foi a Comuna: **à minha maneira,** acentua Brecht. Em muitos momentos o tratamento dado às questões da construção do socialismo possuem nítida aproximação aos problemas colocados diante do povo alemão de sua época. Na tragédia de Grieg muitos pontos ficam sem solução. Brecht precisa as indagações. Na última cena de **A Derrota** os últimos resistentes, entre eles algumas crianças, se refugiam num cemitério, à espera da chegada das tropas contra-revolucionárias. **Assim termina a Comuna,** afirma Delescluze, assumindo para si a responsabilidade pelo terror e pela morte. Pierre responde: **Hoje a vida se tornou alguma coisa de grande, e é uma pena deixá-la.** Lucien afirma: **Mas os outros, os que virão depois de nós, é preciso que estejam mais bem armados! Na próxima vez, devemos ganhar! ganhar! ganhar!** E Delescluze confessa que a bondade só poderá triunfar pela força: **Nossos vingadores, nossos filhos deverão possuir uma força desumana... As gerações que virão terão que conhecer tempos terríveis. Serão massacrados? Sim. Morrerão? Sim. Preferirão morrer do que perder a vontade de se tornarem homens livres.** Como assevera Ewen, Brecht desloca o centro de gravidade do original de Grieg: descreve menos o terrorismo anarco-sindicalista de Rigaut e as atrocidades cometidas por ambos os lados, e procura classificar os erros cometidos pela Comuna.

A Comuna fracassou pela soma de duas contradições fundamentais: a que opõe os trabalhadores à bur-

guesia (e Varlin afirma: **não pode haver entre duas burguesias** — refere-se à aliança entre franceses e alemães contra o povo — **conflitos assim tão graves que impeçam que se unam contra o proletariado de uma ou de outra**) e divergências internas entre os revolucionários (e, como menciona Ewen, a "falha trágica" que provoca a destruição dos protagonistas desta tragédia histórica, reside mais justamente na **incompetência de uma classe que não está bastante madura, nem bastante instruída, nem bem dirigida**). Os personagens compreendem a necessidade de uma ação impiedosa contra os inimigos, apenas no final, quando tudo está definitivamente perdido. A esperança e o objetivo de Brecht, insiste Ewen, seria justamente fazer com que os espectadores meditassem sobre o significado da revolução, suas exigências e conseqüências. No final, a revolução termina, as barricadas nas ruas de Paris são vencidas: a burguesia contempla (com binóculos de teatro), à conveniente distância, prudentemente longe do sangue que corre nas ruas, e aplaude as detonações de seus vitoriosos canhões.

O tema desta reflexão sobre uma derrota é o fundamental do teatro de Brecht: violência ou não-violência. Os revolucionários pensam viver o princípio de tempos novos. Goule, ou Papa, um guarda nacional de 50 anos, afirma: **Amigos, estamos vivendo hoje a primeira noite da História em que Paris não conheceu nenhum assassinato, nenhum roubo, nenhuma trapaça, nenhum ultraje aos costumes. Pela primeira vez, suas ruas estão seguras e não precisam de polícias. Pois os banqueiros e os outros ladrões, os coletores de impostos e os industriais, os ministros, as prostitutas e o clero emigraram para Versalhes: Paris tornou-se habitável.**

Os comunardos proclamam a **Resolução**, um dos mais vigorosos poemas de Brecht:

Considerando nosso estado de fraqueza
Vocês forjam leis para nos destruir.
Às vossas leis, cessamos de nos submeter.
Considerando que a liberdade nos é necessária.
Considerando que então somos ameaçados
Pelas metralhadoras e pelos canhões dos fortes,
Nós decidimos temer mais
A miséria do que a morte.

Passam em revista a situação em que se encontra o povo e finalmente concluem:

Considerando que são indignas de confiança
As promessas de nossos governantes,
Decidimos construir uma existência
Melhor, e assumir sua direção.
Considerando: JÁ QUE A ÚNICA LINGUAGEM QUE VOCÊS COMPREENDEM É O CANHÃO, VOLTAMOS EM DIREÇÃO A VOCÊS, É O MAIS [SÁBIO,
A BOCA DOS NOSSOS CANHÕES.

Mas Thiers declara: **o fundamento de nossa civilização é a propriedade: devemos defendê-la, não importa a que preço!** Entre os comunardos existe o desacordo entre os idealistas, que negam a violência, em nome de ingênuo liberalismo, e os revolucionários, que sentem a necessidade histórica de passar à ofensiva, marchar contra Versalhes antes que seja tarde. Em Versalhes a reação está refugiada e a princípio desorientada. É igualmente necessária a ditadura do proletariado, para garantir a conseqüência e o triunfo das medidas que precisam ser adotadas com urgência. Com o poder nas mãos, os comunardos, depois de 73 dias, acabarão derrotados porque as teses da não-violência vingaram. O povo prefere repousar na ilusória alegria de uma primeira vitória. O inimigo não hesita diante da violência: **Versalhes emprega o terror e nos massacrará a todos, para que os tempos novos não cheguem nunca**, afirma Varlin. E ainda: **Se formos abatidos, será por causa de nossa doçura. Ou, em outras palavras, por causa de nossa fraqueza e de nossa vontade de paz, ou seja, de nossa ignorância. Cidadãos, tirem finalmente proveito das lições do inimigo!** Numa discussão, alguém grita no plenário: **O socialismo não precisa de baionetas para triunfar.** Rigault responde: **Mas há baionetas apontadas contra ele, cidadão!**

Quando o povo dança nas ruas, entusiasmado pelos tempos novos que parecem chegar, enquanto o povo dá vivas à liberdade, Langevin dá vivas também, mas à **liberdade parcial:**

Geneviève — Por que a liberdade parcial, senhor Langevin?
Langevin — Porque conduz à liberdade total.
Geneviève — E a liberdade total, agora, é uma ilusão?
Langevin — Em política, é!

Varlin insiste: **se vocês querem a liberdade, devem oprimir os opressores.** Morrendo nas barricadas, os personagens finalmente aprendem. Geneviève, pouco

antes de morrer, diz a Jean: **Isso vai ser útil um dia, Jean.** Ele responde: **Mas não hoje. De que adianta saber isso, você e eu, Geneviève, se nós vamos morrer.** Ela possui a lucidez histórica que importa a Brecht: **Eu não falo de você e eu. Eu disse: nós. Nós é mais que você e eu.**

Brecht foi sempre profundamente pacifista. Num de seus últimos poemas, toda uma colocação que não permitira nos anteriores, quando não vivia sob o socialismo, surge agora, comovente, sincera:

O primeiro olhar através da janela da manhã
O velho livro perdido e reencontrado
Rostos entusiásticos
A neve, a sucessão das estações
Jornais
O cachorro
A dialética
Um banho, nadar um pouco
A música antiga
Sapatos confortáveis
Compreender
A nova música
Escrever, plantar
Viajar, cantar
Praticar a amizade.

Mas como Rigault em **Os Dias da Comuna,** quando interrogado: **Você pretende negar que o emprego da violência degrada também aquele que a emprega?,** diante da necessidade de libertar os povos oprimidos, Brecht certamente também responderia: **Não, eu não nego não.** Mas a lição de sua obra é que, embora buscando a prática da amizade, sempre acentuou que a bondade é impossível num mundo onde o homem explora o homem, onde o capital domina e sufoca a liberdade. E teve consciência sempre, e procurou demonstrar em seu teatro, com veemência e vigor poético, da trágica necessidade da violência para a transformação do mundo. São as palavras de Varlim e sua opção como intelectual do século XX: **o exemplo nos mostra que não é suficiente tomar posse do aparelho do Estado: ele não é apropriado aos nossos objetivos. É preciso destruí-lo totalmente: e isso só se conseguirá através da violência.** **Os Dias da Comuna** é um texto que permanece vivo por traduzir concretamente o humanismo da Revolução, o humanismo de Brecht.

UM ROMANCE, UMA ADAPTAÇÃO, UM RELATÓRIO

I

Em 1949, Brecht começa a escrever um romance (inacabado): **Os Negócios do Senhor Júlio César.** Trata-se de uma análise da situação econômico-política de Roma nos tempos de César escrita com os olhos voltados para a realidade contemporânea. Júlio César é um homem de negócios, um chefe de empresa moderna, que conhece a importância do dinheiro e sabe como utilizá-lo. Seu heroísmo e o êxito de sua carreira política são o resultado de uma gestão financeira realizada com habilidade e trapaça. O romance estuda criticamente a vida política romana e suas guerras de conquista, desnudando o mecanismo econômico que as provoca e sustenta. César é fruto dos acontecimentos, não uma causa. Sua habilidade política é uma manobra feita com astúcia e inteligência, agindo no momento exato, apoiando-se nas forças econômicas que, em determinado momento, vencem a disputa do poder político em Roma. Aproxima-se às vezes do povo, mas sem convicção. Serve os poderosos, assim como sabe servir-se dele. Quando é conveniente, deixa-se utilizar. O romance, desenvolvimento das narrativas antes publicadas com o título de **César e Seu Legionário** (em seu exílio na Dinamarca, Brecht pensou em escrever uma peça), é o retrato de um político moderno, sua desmistificação, sua radiografia. Tem quatro partes: **A Carreira de um Jovem Notável** (o narrador, um hipotético editor do diário do escravo Rarus, que registra a vida cotidiana de César não como a vida de um herói, mas como de um patrão, entrevista Mummlius Spicer, um banqueiro — César está sempre cheio de dívidas — e obtém informações sobre sua personalidade; depois de algumas considerações, Spicer entrega ao entrevistador um manuscrito do escravo, que constituirão as três partes seguintes da narrativa), **O Nosso Chefe C., A Clássica Administração de uma Província** e **O Monstro de Três Cabeças.** Quando entrega o manuscrito, Spicer adverte, definindo o livro: **não espere encontrar aí proezas históricas à moda antiga: mas leia estas notas sem**

preconceitos e você descobrirá, provavelmente, algumas indicações sobre a maneira como são edificadas as ditaduras e como são fundados os impérios.

Brecht utiliza novamente a sátira irônica, o distanciamento crítico e o cinismo brilhante, produto de uma postura intelectual implacável na revelação da verdade que se esconde por trás dos fatos cotidianos ou históricos. O diário de Rarus é um relato de manobras políticas, ditadas por interesses econômicos, desvendando o mecanismo do poder, a origem das guerras, as alianças políticas reacionárias, a exploração dos plebeus e a submissão dos escravos, a necessidade dos mesmos para a produção, as contradições causadas pelas conquistas asiáticas (que enriquecem alguns mas trazem novos escravos prisioneiros, criando uma mão-de-obra gratuita que entra em choque com a utilização dos trabalhadores romanos) etc. O processo eleitoral é discutido: durante muito tempo foi dito que as vozes dos eleitores eram armas — César precisa: **são armas, mas não para o eleitor. Para o eleitor, é uma mercadoria. Ela é para ele uma arma na mesma medida em que a espada é uma arma para o armeiro: não a utiliza, vende-a.** Os escravos são imprescindíveis à manutenção da ordem vigente: **se o cidadão romano atualmente sofre com a escassez, simplesmente morreria de fome se os escravos deixassem de trabalhar. Como a capital poderia ser abastecida durante apenas quinze dias, sem a contribuição das grandes propriedades, que são exploradas graças aos escravos? Nenhum navio carregado de trigo poderia navegar sem sua tripulação de escravos.** Para César enquanto o problema agrário não for resolvido, não haverá paz. Rarus pergunta a Alexandre se o problema agrário é decisivo, ele responde sorrindo: **Sim, mas não creio que possa ser resolvido com eleições.**

Sobre guerra e paz, há o seguinte trecho: **A paz na Ásia tinha duas conseqüências contraditórias: aconteceu que uma mulher, regressando à sua casa, desfeita em pranto porque havia descoberto o nome do filho na lista de baixas de soldados na Ásia, encontrou a cunhada também chorando, por não terem sido renovadas as encomendas de guerra feitas a seu pequeno negócio de selas. Assim eram deploradas, ao mesmo tempo, numa mesma família, a guerra e a paz.** Ou ainda: **nesta rua o número de armazéns fechados prova o quanto a guerra da Ásia, com a importação de escravos, e a paz na Ásia, com a suspensão dos fornecimentos de guerra, arruinaram os pequenos comerciantes.** O que significa o comércio num regime baseado na propriedade dos meios de produção é também clarificado: **o comércio nunca é pacífico. As fronteiras que as mercadorias não podem transpor, são atravessadas pelos exércitos. O instrumento de trabalho do fiador não é apenas o tear, mas também o canhão. Além disso, o comércio faz sua própria guerra. Uma guerra sem derramamento de sangue, é verdade, mas mesmo assim, na minha opinião, uma guerra de morte. Esta guerra se desencadeia em toda rua comercial, desde o momento em que as lojas são abertas até o momento em que fecham. A venda de um punhado de lã, numa extremidade da rua, provoca, na extremidade oposta, um grito de dor. Um carpinteiro coloca telhas na nossa casa, mas o que cobra não expõe aos rigores do tempo.**

II

Em 1950 começa a guerra na Coréia, morre Bernard Shaw e **A Cantora Careca** de Ionesco estréia em Paris. Em Berlim, Brecht percorre a cidade destruída. No poema **Constatação** (1949), escreve: **Quando voltei / Meus cabelos ainda não estavam cinzentos, / Eu estava contente.** Brecht está novamente cercado por amigos e colaboradores: Weigel, Neher, Eisler, Dessau, Erich Engel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Busch, Teo Otto, Erwin Geschonneck. Gerhard Bienert, Friedrich Gnass, etc. Convidou também Therese Giehse e Leonhard Steckel. Duas preocupações centrais orientam seu trabalho: a recuperação do repertório clássico, deformado pelo nazismo e a edificação de uma cultura nova, vinculada à construção da sociedade socialista. Percorria as ruas destruídas pensando na paz: **O espetáculo destas horríveis devastações me inspira um único desejo: fazer tudo que for possível para que a paz reine no mundo. Se não reinar, o mundo não será habitável.**

Brecht está numa casa de dois andares na **Chausseestrasse,** a poucos minutos do teatro, uma grande avenida no centro do setor oriental de Berlim. As janelas dão para o cemitério onde está enterrado o corpo de Hegel (e onde o próprio Brecht será enterrado). Seu filho Stefan ficou nos EEUU: Brecht vive com sua esposa, Helene Weigel, e sua filha, Barbara (também atriz). Recebe do Estado também uma casa de campo em Buckow, à beira de um lago. É onde escreve **Elegias de Buckow** (são 18 poemas curtos, de extrema sensibilidade; o estilo poético de Brecht torna-se cada vez mais conciso — em poucos versos estrutura um poema vigoroso, poucas palavras traduzem um sentimento ou um pensamento com simplicidade e beleza; por exemplo: **Fiquei sabendo que construíam cidades, / Não fui**

para lá. / Isso interessa, pensei, à estatística / Não à História. / Na verdade o que são cidades construídas / Sem a sabedoria do povo; ou ainda: **A casa pequena, debaixo das árvores, à beira do lago. / Do teto sobe a fumaça. / Se ela não existisse, / Como então seriam angustiantes / Casa, árvores e lago.)** É ainda nesta época que publica os **Poemas Chineses** e **Estudos** (sonetos sobre peças clássicas de Lenz, Goethe, Shakespeare, sobre poemas de Schiller e Dante, sobre Kant, etc.; Brecht afirma que são sonetos de crítica social que não têm por objetivo estragar o prazer que o leitor poderá experimentar lendo os clássicos — **ao contrário, querem que este prazer seja mais puro).**

III

Brecht é membro da Academia de Artes de Berlim, participando de calorosas discussões em torno da política cultural oficial, procurando afastar os funcionários burocráticos, exigindo diretores livres para escolherem seus repertórios, assim como editores livres para selecionarem suas publicações. Criticava o "marxismo vulgarizado" da linguagem de funcionários governamentais, que propunham medidas administrativas contrárias aos interesses do desenvolvimento da arte. Brecht chegou a escrever que um pintor não pode pintar se sua mão treme porque teme o julgamento de um funcionário **que pode estar bem informado e consciente de suas responsabilidades no plano político, mas que não possui uma educação artística suficiente e não se dá conta de suas responsabilidades diante do artista.** Brecht teve inúmeras discussões sobre o significado do realismo. Aceitava críticas e quando julgava que seus opositores tinham razão, não hesitava em modificar suas obras. Caso contrário, defendia com firmeza sua posição. Mas suas opções foram sempre assumidas dentro dos objetivos socialistas: acreditava sobretudo nas virtudes de modificação do socialismo, cuja característica principal, afirmava, era o poder de se corrigir a si mesmo. Reconheceu sempre a necessidade de uma arte realista. Mas seu conceito de realismo nem sempre coincidiu com o de certos críticos oficiais.

Ainda em 1950, Brecht adapta **O Preceptor** de Jacok Michael Reinhold Lenz (1751-1792), aluno de Kant e um dos nomes mais significativos do **Sturm und Drang** alemão. É uma comédia divertida e movimentada, com forte conotação ideológica: sátira aos intelectuais alemães que se curvaram diante de Hitler. A aspiração central de Lenz era a necessidade de liberalizar a educação. Brecht simplifica a narrativa, acentuando seu conteúdo político e desenvolvendo-o. É a estória de um jovem, contratado para professor de dois filhos de um major reformado, homem de rígidos princípios morais. A filha está separada do rapaz que ama, mandado para estudar na grande cidade. O preceptor não consegue um cavalo para, de três em três meses, ir até a cidade satisfazer sua vida sexual. O resultado é a inevitável relação de amor entre os dois, não ficando claro quem seduz quem. Mas fica claro que tudo acontece sobretudo porque o noivo da garota não vem nas férias, porque o jovem professor não consegue convencer o major a lhe emprestar o cavalo... A deliciosa cena da sedução acontece quando o preceptor ensina catecismo à jovem: ela reza a Deus **que me deste um corpo e uma alma;** ele está fixado na palavra **corpo**... Perseguido, refugia-se numa escola sob a proteção do mestre, que tem uma jovem sobrinha. Sentindo que tudo vai recomeçar, novamente debatendo-se entre o impulso incontrolável de seu vigor sexual e as regras feudais da sociedade, o preceptor resolve acabar com o problema de uma vez por todas: castra-se (como o sargento Fairchild de **Um Homem é um Homem).** O mestre da escola saúda seu gesto como uma **ação gloriosa,** em sua homenagem quer entoar o Hosana, o Magnificat, a Aleluia! O preceptor encontra agora calma e tranqüilidade. Numa grotesca opção, envia uma carta ao major, contando tudo e pedindo-lhe um certificado que agora lhe permitirá exercer sua profissão com humildade e eficácia, sem perigo para suas jovens alunas. No PS escreve: **Eu vos prometo igualmente ensinar, sem nada omitir, as gloriosas façanhas de nosso grande rei.** Termina casando com a sobrinha do mestre, feliz, mesmo sem possibilidade de ter relações sexuais. Sua castração, moral e intelectual, é apontada no epílogo como a imagem exata do mestre e do intelectual alemão que, castrado, ensina e forma seus discípulos à sua imagem:

É o professor alemão, não o esqueçam nunca.
Produto, propagandista da Contra-Natureza.
Vocês, professores e alunos de uma idade nova,
Reflitam sobre seu servilismo,
Para que dele possam se liberar.

O Preceptor foi encenado pelo **Berliner Ensemble** em 15 de abril de 1950 (direção de Brecht e Caspar Neher, autor da cenografia). Num artigo intitulado **Invenção Poética e Profissão,** Brecht realiza uma análise de todas as cenas fundamentais do espetáculo, acen-

tuando o sentido de invenção poética e a crítica social implícita em cada instante. Ressalta que durante um certo tempo será necessário analisar as peças de teatro sob o ponto de vista da invenção poética e as encenações do ponto de vista profissional. O essencial é o estudo das relações entre a poesia e a realidade, sobretudo porque, em nome da primeira, a última tem sido desprezada. E durante muito tempo a mentira foi disfarçada na invenção poética, assim como a submissão a uma estética estabelecida foi confundida com competência profissional. Pois se é próprio da natureza do teatro provocar o prazer, tomadas de consciência e sentimentos, a qualidade da tomada de consciência e dos sentimentos depende diretamente da qualidade do prazer.

Ainda em 1950 (8 de outubro) estreou, com direção de Brecht, **Mãe Coragem** (com Therese Giehse no papel título) no **Kammerspiele** de Munich.

IV

Em 1951 Brecht encena **A Mãe** com Helene Weigel para o **Berliner Ensemble.** Dirige também nova versão alemã de **Mãe Coragem.** Escreve uma carta aberta aos escritores e artistas da Alemanha Ocidental acentuando a necessidade de defenderem a liberdade de expressão e de divulgação do pensamento; e também textos sobre teatro, colocando a necessidade da dialética. Publica uma nova coletânea de poesia, **Cem Poemas.** E escreve, com Paul Dessau, para o Festival Mundial da Juventude Comunista, o **Relato de Herrnburg** (dez canções para coros juvenis, com dois fragmentos de filmes; foi lançado no **Deutsches Theater** em agosto de 1951, com direção de Egon Monk; a obra recebeu o Prêmio Nacional, Primeira Categoria). Baseia-se num incidente real, acontecido no festival do ano anterior: os jovens representantes da RFA, quando regressavam a seu país (após o festival) tiveram sua entrada barrada na fronteira. Foi a única peça de Brecht escrita praticamente sob encomenda na RDA: há inclusive um verso que diz: **Adenauer, Adenauer, mostre-nos tua mão, / Por trinta moedas vendeste o nosso país.** Os títulos das canções resumem o argumento: **Encontro perto de Herrnburg, A juventude recusa dar seus nomes à polícia da Alemanha Ocidental, O Policial pergunta à juventude como vão as coisas na Alemanha Oriental, Canção de Dançar, O pedido das crianças, Canção Refrescante, Convite, A polícia previne a juventude livre alemã, que não deve cantar enquanto marcha através de Lubeck, Canção trocista.**

ÚLTIMAS ADAPTAÇÕES E REVOLTA EM BERLIM

I

Em 1952 Brecht viaja a Varsóvia. Trabalha em diversas adaptações e colabora indiretamente nas montagens do **Berliner Ensemble,** mas não dirige nenhum espetáculo da companhia (que apresenta **A Bilha Quebrada** de Heinrich von Kleist; **O Carrilhão do Kremlin** de Nicolas Podogin, com direção de Ernst Busch; **Ur-Faust,** primeira versão do **Fausto,** de Goethe, com direção de Egon Monk; **Os Fuzis da Sra. Carrar** de Brecht, bom direção de Egon Monk; e **O Processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431,** adaptação de Brecht da peça radiofônica, baseada nos autos originais do processo, de Anna Seghers, dirigida por Benno Besson). A montagem de **Ur-Faust** provocou protestos. Brecht trabalhou na adaptação. Sua versão do personagem não coincide com a visão tradicional: Brecht via Fausto como um explorador, pronto a encher os bolsos com os ilimitados recursos proporcionados por Mefistófeles; um personagem "depravado" (é a palavra que utiliza em notas), o que lhe permite seduzir "heroicamente" a heroína, Margarida, provocando a ruína dela e de seus irmãos. Brecht participa depois também das polêmicas provocadas por uma versão escrita por Hanns Eisler, intitulada **Johann Faustus.** Eisler mostrava Fausto como a ordem burguesa frente ao militante comunista Thomas Munzer, reformador e mártir anabatista. Críticos e personalidades oficiais como Ernst Fischer e Alexander Abusch denunciaram o caráter "antinacional" e "anti-social" da obra. Para Brecht, Eisler não desprezava a história alemã, mas acentuava o que possuía de mais positivo, na pessoa dos militantes camponeses e do líder Munzer. Brecht insistia ainda na atualidade da peça no momento em que a burguesia da Alemanha Ocidental procurava novamente persuadir a inteligência a se voltar contra o povo. E, nas **Teses sobre a Discussão de Fausto,** classifica a experiência de Eisler como uma **obra literária significativa.**

O Processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431 transforma o original de Anna Seghers num texto narrativo,

com uma canção no princípio e outra no fim. O terceiro encontro de Brecht com Joana D'Arc. E mais uma vez uma peça cujo centro estrutural da ação é o tribunal. Mas o essencial na peça é o significado do processo na consciência do povo, assim como o da passividade ou da revolta do povo na consciência de Joana. A Joana de Brecht não é uma santa, mas uma guerrilheira. As vozes que ouve não são palavras de santos. São a voz do povo, que se manifesta nas ruas. Diante do tribunal repressivo, responde com astúcia e inteligência, simplicidade e sinceridade. Muitos diálogos são a tradução direta dos autos do processo. E volta o tema de **Galileu**, a abjuração, revisado: Joana afirma que **a paz só pode ser conquistada com a ponta da lança.** E diante da ameaça de torturas, abjura: **prefiro assinar do que ser queimada!** Mas ouve a voz do povo, prisioneira em sua torre: **Cometi uma grande traição à minha causa. Na batalha eu não temia o fogo, porque lá eu não estava só, mas sim cercada pela minha gente. Por um momento eu duvidei do povo. Pensei que tinham me abandonado na minha agonia e continuavam tranqüilamente bebendo seu vinho. Agora eu sei que estava e está comigo! E nada do que eu fiz foi feito em vão!**

É Legrain, homem do campo que abandona suas terras para lutar pela libertação da França, que conclui a peça, explicando que as vozes que a guiaram foram as vozes dos que lutavam: **Primeiro ela se antecipou ao povo e enfrentou o inimigo. Foi assim que foi presa. Quando estava encarcerada, nada sabia de nós. E ficou tão fraca quanto você ou eu. Então, abjurou. Mas quando abjurou, o povo ficou tão sensibilizado que atacou os ingleses no porto. Ela ficou sabendo, ninguém sabe como, e recobrou sua coragem. Descobriu que o tribunal não é um campo de batalha menos importante que o assim converteu sua maior derrota em nossa maior vitória. Quando sua voz emudeceu, sua voz foi ouvida.**

II

Em 1953 aparece o primeiro filme em cinemascope e a televisão a cores nos Estados Unidos, onde Arthur Miller escreve **As Feiticeiras de Salém**, sobre os processos e interrogatórios das comissões de atividades anti-norte-americanas; morre Eugene O'Neill e em Paris é lançado **Esperando Godot** de Samuel Beckett. Os dois principais espetáculos encenados pelo **Berliner** são **Katzgraben** de Erwin Strittmatter (17 de maio; direção de Brecht e Wekwerth, música de Eisler e cenografia de Von Appen) e **Dom Juan** de Molière (16 de novembro; direção de Benno Besson, música de J. B. Lully; o original foi adaptado por Brecht). É ainda o ano em que começa a ser publicado o **teatro completo** de Brecht. E o ano em que escreve poemas e canções para o filme **O Canto dos Rios**, de Joris Ivens.

Em janeiro de 1953 Brecht enviou uma mensagem a Einstein, Arthur Miller e Ernest Hemingway, pedindo para que intervenham em favor do casal Ethel e Julius Rosenberg, condenados à morte nos EEUU acusados de espionagem. Em 5 de março morre Stálin. Brecht escreve na revista **Sinn und Form** (órgão oficial da Academia de Artes): **Os oprimidos dos cinco continentes, os que já estão libertados e todos os que lutam pela paz no mundo devem ter sentido seus corações pararem com a notícia da morte de Stalin. Ele era a incarnação de suas esperanças. Mas as armas espirituais e materiais que forjou ficam, assim como permanece a doutrina, que permitirá forjar armas novas.** Em outros escritos, Brecht discutiria o stalinismo, seu significado e conseqüências. Sua posição oscila: no fundo parece considerá-lo um mal necessário, que possui condições de se corrigir a si mesmo.

O problema político mais grave, entretanto, acontece em Berlim mesmo: em 17 de junho, um levante operário contra o governo começa em Berlim e registra incidentes graves também em outros pontos da RDA. Para os comentaristas políticos ocidentais foi um ato de rebelião contra um governo repressivo; para os orientais, um levante provocado pela infiltração fascista e imperialista. As reivindicações dos trabalhadores alemães eram justas e eles se ergueram não contra o socialismo mas contra medidas injustas praticadas pelo governo. Como afirma Ewen, as autoridades e funcionários se deram conta que, para realizar o socialismo, não bastam decretos e declarações, que não substituíam a urgente necessidade de bens de consumo e alimento reclamado pela população. Ewen menciona ainda a existência de um plano, que ninguém ignorava, para destruir o valor da moeda da RDA: o mercado negro funcionava com veemência (e foi ainda o problema econômico, a desvalorização do marco oriental provocada pelo capitalismo ocidental, numa tentativa de destruir a RDA, arruinando sua estrutura financeira, que levou os dirigentes comunistas a erguerem, em 13 de agosto de 1961, um muro dividindo quase toda a fronteira entre os dois setores de Berlim). Diante dos acontecimentos, Brecht reconhecia a presença de agita-

dores contra-revolucionários, mas insistia também na justiça das reivindicações operárias. Enviou ao Secretário do Partido, Walter Ulbricht, uma longa carta, com críticas e sugestões. No final, manifestava sua concordância com o Partido e sua fidelidade ao regime. Somente esta última frase foi publicada. Segundo Kesting, Brecht teria também enviado a Ulbricht o seguinte telegrama: **No dia seguinte a 17 de junho quando ficou evidente que as manifestações dos trabalhadores haviam sido exploradas com intenções belicistas, eu exprimi meu acordo com o partido da União Socialista Alemã. Espero agora que os provocadores sejam isolados e que suas redes sejam destruídas; mas também que não se coloque no mesmo nível estes provocadores e os operários que manifestaram para exprimir seu justo descontentamento, a fim de não perturbar no futuro a discussão tão necessária sobre os erros cometidos pelos dois lados.** Um de seu poemas destes dias, intitulado **A Dissolução** (não foi publicado na época, mas agora figura na edição autorizada de suas obras completas):

Após a insurreição de 17 de junho,
O secretário da União dos escritores
Distribuiu panfletos na avenida Stalin.
O povo, estava escrito, por sua culpa
Perdeu a confiança do governo
E somente redobrando seus esforços
Poderá recuperá-la. Não seria
Mais simples então para o governo
Dissolver o povo
E eleger um outro?

Ainda em 1953 realiza-se em Berlim uma **Conferência Stanislavsky.** O órgão oficial do Partido aponta o teatro soviético como caminho para todo o teatro socialista, afirmando ser necessário lutar contra o formalismo e o cosmopolitismo vigente no teatro alemão. Helene Weigel defende-se: existem muitos pontos comuns entre Stanislavsky e o método do **Berliner.** O **Neues Deutschland** afirma que quando o **Berliner** procura colocar em prática as teorias expostas no **Pequeno Organon** e em outros escritos teóricos de Brecht, assume uma posição estética em oposição a Stanislavsky: **os dois diretores do "Ensemble" serão certamente os únicos a negar esta evidência.** Nesta época Brecht trava uma luta severa a favor de um conceito mais amplo de realismo, manifestando-se com veemência contra uma arte limitada. Defende a necessidade de seguir o exemplo da URSS, mas adaptando-o às condições particulares da cultura alemã: **nosso realismo socialista deve ser também um realismo crítico.**

Para Brecht o sistema de Stanislavsky representa já um progresso pela simples razão de que é um sistema: mas seu fundamento é fazer com que o espectador tome posse do espetaculo através da identificação. Brecht afirma que um estudo lúcido do vocabulário empregado por Stanislavsky desnuda seu caráter místico e litúrgico, que representa o apogeu do teatro burguês, apesar de sua seriedade e honestidade. Afirma que Stanislavsky foi obrigado a elaborar uma ingeniosa pedagogia para impedir que o ator saísse de seu personagem: a arte tornou-se a arte de provocar a identificação. O oposto do teatro épico. Numa nota intitulada **Um vocabulário revelador,** sobre o sistema de Stanislavsky, afirma ironicamente Brecht: **A composição deve ser uma "criação". O criador é Deus. A Arte é "sagrada". O ator deve ser um "servidor". De quem? Da Arte. O ator opera uma "transubstanciação", como na missa o pão se transforma em corpo de Cristo. O que ocorre no palco deve ser "justificado", como no dia do Julgamento Final, devemos justificar tudo que se passou na Terra. A concentração, é o místico "mergulhar em si mesmo". A quarta parede imaginária deixa o ator "sozinho" com seu Deus, a Arte. Trata-se da "Verdade", que surge sob efeito de uma emoção certa, mas esta pode ser provocada por "exercícios". O palco deve prender o público com seu encanto. "A Alma".** Examinando o caráter progressista dos métodos de Stanislavsky, Vakhtangov e Meyerhold, Brecht afirma sobre o primeiro: é um método, realiza um conhecimento mais profundo do homem e seu domínio privado, abandona as categorias do "bem" e do "mal" e assim as contradições psicológicas podem ser representadas, leva em conta as influências do meio ambiente, possui tolerância e acentua o caráter natural da representação. Brecht mostra que uma mesma corrente teórica pode englobar posturas diferentes e contraditórias, como quando Stanislavsky afirma que é necessário fazer com que o espectador esqueça que está no teatro e seu discípulo Vakhtangov diz que o espectador está sentado num teatro e não esquecerá nem um minuto que está num teatro. Brecht afirma assim que Stanislavsky possui também consciência de que o espectador experimenta o prazer de uma ilusão consciente de que se trata de uma ilusão: **a ideologia da tragédia vive desta contradição deliberada.** Mas Brecht acentua que seu processo de trabalho não implica numa negação absoluta da iden-

tificação: seria cair na armadilha das categorias "puras", típicas da metafísica. A identificação, assim como as religiões primitivas, tiveram um significado preciso no desenvolvimento da ciência e da cultura. Considerada numa perspectiva histórica, a identificação tornou possível uma nova aproximação do homem. Não se trata, portanto, de apagar toda sua contribuição, nem negar sua importância. O importante é superar dialeticamente o processo, atribuindo-lhe um conteúdo revolucionário e revelador da verdade do comportamento social do homem.

III

Katzgraben é um texto sobre os problemas da coletivização numa pequena cidade. O tema coloca a política alemã de seu tempo, discutindo os problemas do Partido na construção de uma rodovia nova, a luta do novo contra o velho, etc. Sabe-se que Brecht colaborou com Strittmatter na elaboração do texto, sobretudo alterando, ou propondo alterações, durante o processo de trabalho de encenação da peça. O material teórico existente sobre o espetáculo é dos mais valiosos: revela um processo de trabalho coletivo e crítico, uma forma de apreensão da realidade através da formulação concreta de uma escritura cênica rigorosa. Brecht sente um fascínio especial pela estrutura de **Kratzgraben:** a peça é dividida em anos — **o que surpreende não é essa divisão, porque o ano, com seus ciclos de colheita, é uma medida de tempo muito prática e comumente utilizada no campo. O que impressiona é esse retorno constante a "Kratzgraben", a intervalos regulares.** O que importa a Strittmatter não é mostrar homens transformados, mas homens em transformação. Quando perguntam a Brecht se não seria possível uma sucessão mais rápida e uma continuidade maior no tempo, evitando os "saltos" não habituais no teatro, ele responde: **não faço a menor questão de manter velhos hábitos em uma época tão pródiga em novos hábitos. Strittmatter utiliza estes "saltos" no tempo simplesmente porque a evolução de seus personagens depende do desenvolvimento que têm como seres sociais e esse desenvolvimento se processa paulatinamente.** Discutindo a necessidade de traduzir cenicamente efeitos típicos dos novos tempos, já que não mais se justificam muitas indignações, vibrações afetivas, conflitos e emoções fortes, típicas de outros tempos, insiste em que é necessário retratar o humano sem apresentá-lo como o Eterno Humano. E podemos aprender muito com os clássicos: **justamente a audácia com que esses dramaturgos introduziram em suas obras o que havia de novo na sua época. O que devemos aprender com os antigos é como fazer coisas novas.** É curioso recordar, neste sentido, uma máxima brechtiana, citada por Walter Benjamin (datada de 25 de agosto de 1938): não partir das boas coisas velhas, mas das más coisas novas.

Dom Juan de Molière é um dos textos mais expressivos da história do teatro. Brecht conserva sua estrutura geral, mas modifica a ordem da ação, coloca personagens novos e acentua os populares. Faz entrar no final, após a morte de Dom Juan, diversos personagens, antes de Sganarello concluir a peça com sua célebre fala: **Meu salário! Meu salário!** Comentando a encenação de Besson, Brecht afirma que ele reestabeleceu o caráter cômico da personagem de Dom Juan, mantendo ao mesmo tempo o valor da crítica social do texto. Brecht não modifica fundamentalmente, nem realiza uma obra superior ao original: mas sua adaptação traz sua marca pessoal — e em certo sentido é um ponto de partida para uma reflexão crítica moderna sobre o vigor satírico e crítico de Molière.

IV

De 1951 a 1953 Brecht trabalhou numa adaptação de **Coriolano** de Shakespeare, que ficou inacabada. A excepcional seqüência da batalha, por exemplo, foi apenas esboçada: Brecht pretendia decupá-la no momento em que estivesse realizando a encenação da peça (sempre inventou, modificou ou reescreveu cenas inteiras durante os ensaios). Encenada em 1964 pelo **Berliner Ensemble,** com direção de Wekwerth e Joachin Tenschert, é talvez o mais fascinante e mais vigoroso espetáculo produzido pela companhia após a morte de Brecht. Dessau escreveu a música. Numa entrevista, Tenschert precisa que o verdadeiro tema da peça é que os líderes políticos são dispensáveis: isto não fica claro em Shakespeare, mas é o ponto essencial da adaptação de Brecht. Ewen acentua também esta diferença em relação ao original do poeta inglês: **O Coriolano de Brecht se julga necessário e insubstituível. O desprezo que lhe inspira o povo de Roma é tão grande que ele se sente mais próximo de seu velho inimigo Aufidius do que de seus próprios compatriotas.** De sua discussão com seus colaboradores (Peter Palitzsch, Kate Rulicke e Wekwerth), enquanto preparava a adaptação. Brecht deixou um documento de lucidez e um notável

exemplo de criação coletiva: **Estudo da Primeira Cena do Coriolanus de Shakespeare.** Juntos examinam fala por fala, levantando todas as possibilidades de diferentes ou contraditórias interpretações, as implicações de cada intervenção, o sentido de cada personagem, de cada ação, de cada movimento. Discutem a natureza das guerras, a dificuldade dos homens se decidirem pela luta armada, pela violência revolucionária, mesmo quando unidos pela miséria. Pois a luta armada é sempre a menos natural de todas as soluções. E a revolução, sempre um risco decisivo. Sua idéia exige das massas o mesmo nível de esforço que uma nova concepção do universo exige do cientista. Em determinado momento da discussão, diante do emaranhado de contradições da cena em exame, Brecht apela para Mao-Tse-Tung: **assinalei uma passagem no texto de Mao Tse-Tung sobre "A Contradição". Que diz ela?** (Brecht considerava o ensaio de Mao, **Sobre a Contradição** um texto fundamental para a formação do encenador moderno).

Em 1955 Brecht ainda escreverá uma última adaptação: **Tambores e Trombetas** baseado em **O Oficial Recrutador** de George Farquhar (dramaturgo inglês do século XVIII), encenada no mesmo ano pelo **Berliner** com direção de Benno Besson e música de Rudolf Wagner-Regeny (a ação foi transposta para os EEUU na época da guerra de independência; um ataque ao imperialismo inglês, e assim indiretamente ao imperialismo norte-americano, numa sátira sobre a guerra: as dificuldades que os recrutadores ingleses encontram para achar homens, no momento em que aparecem os primeiros esboços da Declaração de Independência norte-americana e os violentos discursos de Benjamin Franklin).

ÚLTIMA PEÇA: O CREPÚSCULO DOS INTELECTUAIS

I

1954: no Viet-Nam cessa a invasão francesa (com a queda da fortaleza de Dien Bien Phu e a conseqüente assinatura do armistício em Genebra), no Brasil suicida-se o presidente Getúlio Vargas. Em dezembro Brecht recebe o prêmio Stálin da paz. O **Berliner Ensemble** deixa o **Deutsches Theater** e ocupa uma casa de espetáculos própria e definitiva, o reconstruído teatro **Amm Schiffbauerdamm** (na hoje "praça Bertolt Brecht"). Foi neste mesmo teatro que em 1928 Brecht triunfou com a estréia da **Ópera de Três Vinténs.** Austero e cinzento por fora, seu interior possui um fascinante aspecto barroco, com ninfas e cupidos dourados, galerias e camarotes. Ao lado do teatro, um pátio e um edifício igualmente escuro, com uma cantina e todas as secretarias, arquivos, biblioteca, documentação e salas onde trabalham funcionários, pesquisadores, dramaturgos, etc. A companhia costuma descansar um mês por ano e apresenta espetáculos todos os dias da semana, alternando o cartaz cada dia, num total de às vezes até mesmo sete espetáculos diferentes numa mesma semana. Possui cerca de 300 membros e mais de 60 atores, imensa equipe de técnicos e assistentes, colaboradores, administradores, iluminadores, dramaturgos, pessoal encarregado de conservação e pesquisa de material de cena e vestiário (uma equipe especializada, por exemplo, no envelhecimento dos trajes, trabalhando cientificamente), vários encenadores, alguns bastante jovens, etc. É um teatro antigo, como prédio, mas dotado de todos os recursos possíveis de técnica moderna, com 727 lugares na platéia, camarotes e galerias. O preço varia de 1 a 10 marcos. É inteiramente financiado pelo governo da República Democrática Alemã. E regularmente realiza funções especiais para organizações estudantis, operárias e militares. Já excursionou por quase todos os países socialistas e por alguns países capitalistas, como França e Inglaterra. A companhia encena não apenas textos de Brecht, mas tam-

bém autores alemães e estrangeiros, contemporâneos e clássicos (entre as realizações mais significativas encenadas após a morte de Brecht, destacam-se: **A Alma Boa de Se Tsuan** de Brecht, em 1957 com direção de Benno Besson; **A Resistível Ascensão de Arturo Ui** de Brecht, em 1959 com direção de Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth; **Senhora Flinz** de Helmut Baierl, em 1961 com direção de Peter Palitzsch e Wekwerth; **Os Dias da Comuna** de Brecht, em 1963 com direção de Joachin Tenschert e Wekwerth; **Schweik na II Guerra Mundial** de Brecht, em 1962 com direção de Erich Engel e Wolfgang Pintzka; **A Compra do Cobre** de Brecht, em 1963 com direção de Werner Hecht, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Hans George Simmgen, Kurt Veth e Uta Birnbaum; **Coriolano** de Shakespeare adaptado por Brecht, com direção de Tenschert e Wekwerth em 1964; e mais recentemente: **Poeira Púrpura** de Sean O'Casey, **O Caso Oppenheimer** de Heinar Kipphardt, **A Padaria** de Brecht, **Santa Joana dos Matadouros** de Brecht, **Na Selva das Cidades** de Brecht, **Woyzeck** de Buchner; **Viet-Nan Diskurs** de Peter Weiss, etc.).

As salas de espera do teatro estão cobertas de fotos e cartazes das principais montagens. Nos intervalos são vendidos programas e outras publicações, antigas ou recentes. Grande parte do público vem diariamente do setor ocidental de Berlim (o teatro está localizado bem próximo à saída do **metrô** que liga as duas partes da cidade).

O **Berliner** instalou-se no teatro **Amm Schiffbauerdamm** em 1954 (estreando em 15 de junho com **O Círculo de Giz Caucasiano**, dirigido por Brecht e Wekwerth). Mas as atenções de Brecht e Weigel não se concentraram apenas no funcionamento do teatro: procuraram igualmente trabalhar para a formação de diversos grupos amadores, sobretudo vinculados a usinas e indústrias do país. A inauguração do **Berliner** em seu prédio próprio foi celebrada por Brecht num curto poema:

Aqui vocês fizeram teatro entre ruínas.
Representem agora nesta bela casa, e não apenas [para nos divertir.
Que de vocês e de nós nasça um NÓS pacífico,
Para que esta casa, e não apenas esta, permaneça [de pé.

O espectador no **Ensemble** experimenta um teatro efetivamente novo. Althusser definiu com precisão: **a peça é o devir, a produção de uma nova consciência no espectador — inacabada, como toda consciência, mas por este mesmo inacabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato; a peça é sobretudo a produção de um novo espectador, esse ator que começa quando o espetáculo termina, que começa para acabá-lo, mas na vida real.**

O pano de boca do **Berliner Ensemble** (quando é usado) tem a reprodução, imensa, da pomba da paz de Picasso.

II

Por volta de 1930 Brecht começou a trabalhar numa versão de **Turandot** (a partir de uma peça de Carlo Gozzi, escrita em 1762, adaptada por Schiller em 1810) para a atriz Carola Neher. Nos anos de exílio preparou material para escrever uma novela que se intitularia **A Idade de Ouro dos Tuís: como na "Vida de Galileu" eu havia descrito o alvorecer da razão, me atraía agora a idéia de descrever seu ocaso, o crepúsculo desta mesma Razão que, no fim do século XVI, havia inaugurado a era capitalista.** O último manuscrito de **Turandot ou O Congresso das Lavadeiras** (o título pode também ser traduzido, em certo sentido, como **O Congresso dos Intelectuais: Weisswascher** significa, além de "lavar roupa branca", "justificar, desculpar, provar a inocência de alguém"; Brecht utiliza a expressão "lavadeiras" para designar os intelectuais que justificam os poderosos; aliás o termo **Tuís**, inventado por ele, mencionado acima, é uma abreviação da expressão brechtiana **Tellect-Ual-Ins...**) tem, no final, anotada a mão, a data de 10 de agosto de 1954. Numa nota deste ano, afirmou Brecht: **A peça "Turandot ou O Congresso das Lavadeiras" faz parte de um complexo literário mais amplo que por enquanto consiste principalmente em projetos e esboços. A este complexo pertencem um romance: "O Fim dos Tuís"; um volume de narrativas curtas, "Histórias dos Tuís"; uma série de peças pequenas, "Farsas dos Tuís"; e um volume de ensaios, "A Adulação e outras Artes". Todos estes trabalhos, que ocupam o autor desde dezenas de anos, tratam do uso inapropriado do intelecto.**

O original de Gozzi conta a estória da princesa Turandot, filha do Imperador da China: para escolher um marido decide propor três enigmas aos pretendentes — os que fracassarem serão decapitados. Brecht escreve uma nova parábola, voltando a temas já explorados em outras peças. Acentua, a partir de uma

estória distanciada no tempo e na localização geográfica, uma sátira contundente contra os intelectuais alemães. Mais uma vez conta a ascensão do poder de um tirano. E a peça centraliza-se principalmente em torno de três temas fundamentais: a crise do poder e a crise econômica, a revolução dos oprimidos em marcha vitoriosa, a inteligência como mercadoria e os intelectuais como vendidos aos poderosos.

Os tuís não fazem nada o dia inteiro: vendem opiniões, fornecem explicações, ensinam os que possuem dinheiro para pagar e como agir ou o que dizer, dependendo das circunstâncias. A sátira é impiedosa. A metafísica é alvo de uma desmoralização brilhante e corrosiva, num diálogo entre dois intelectuais:

O Mestre — Si-Fu, enumere-nos as questões fundamentais da filosofia.

Si-Fu — As coisas existem fora de nós, por si mesmas, independentemente de nós, ou então existem em nós, para nós, e nunca independentemente de nós.

O Mestre — Qual é a opinião correta?

Si-Fu — Não se chegou ainda a nenhuma decisão.

O Mestre — Para que opinião se inclina em última análise a maioria dos nossos filósofos?

Si-Fu — Que existem fora de nós, por si mesmas e mesmo independentemente de nós.

O Mestre — Porque esta questão não foi solucionada?

Si-Fu — O Congresso que deveria solucioná-la se reuniu, como é o costume desde duzentos séculos, no monastério de Mi Sang, localizado nas margens do rio Amarelo. A questão estava assim formulada: o rio Amarelo é real ou somente existe dentro da nossa cabeça? Mas durante o Congresso, acontece um degelo nas montanhas, o rio Amarelo transbordou e arrastou consigo o monastério de Mi Sang com todos os congressistas. Assim, a prova de que as coisas existem fora de nós, por si mesmas, independente de nós, nunca pôde ser realizada.

Turandot mostra a China enfrentando uma crise de autoridade e uma crise econômica. Uma alimenta a outra. O Imperador é dominado pelo irmão, Yau Yel. Tem uma filha, Turandot, que visita o mercado de opiniões dos tuís e decide que somente se casará com um intelectual; e tem uma mãe, que às vezes consegue escapar da vigilância de seus médicos-guardiões, e procura sempre envenenar o filho... O Imperador queria o monopólio da seda, mas foi aconselhado a dedicar-se ao monopólio do algodão, fundamental para a vestimenta dos pobres. Agora a produção de algodão é excessiva e descontrolada (a estrutura econômica é capitalista) e só resta uma solução (a mesma encontrada por tantos produtores durante as grandes crises; Brecht utiliza a China e a Idade Média como localização geográfica e histórica mas, como sempre, está com os olhos voltados para a análise do capitalismo): retirar o algodão de circulação, guardar a produção nos depósitos, queimar os excedentes, e procurar valorizar o produto, esperando o momento de provocar a alta dos preços no mercado. Assim o governo provoca uma falsa crise. Mas também provoca a revolta do povo explorado. Um líder revolucionário (que não aparece, mas é sempre mencionado como uma ameaça que ronda os exploradores, aproximando-se da cidade cada vez com maior apoio popular), Kai Ho, denuncia a situação em panfletos clandestinos: **Onde está o algodão da China? Os filhos da China terão que acompanhar nus o enterro de seus pais mortos pela fome? O primeiro imperador manchu possuía apenas o algodão necessário para fazer um capote de soldado. Que quantidade de algodão possui o último imperador?** Yau Yel encontra uma forma de enfrentar o protesto popular: convocar um congresso de tuís, para que justifiquem o poder vigente: **para que, senão para isso, existem estes duzentos mil lavadeiros? Que te limpem! Para que você mantém quinze mil escolas?** O imperador acha divertida a idéia. Turandot desposará o melhor e os que falharem serão decapitados. O congresso é um fracasso. Os intelectuais vendidos ao poder não conseguem encontrar argumentos razoáveis para o sumiço do algodão e tudo que afirmam desmoraliza ainda mais o governo. O primeiro a ocupar a tribuna, Ki Leh, é decapitado não por ter mentido (depois de muito falar sem dizer nada, acabou concluindo que a razão da falta de algodão era a falta de produção de algodão naquele ano), mas por ter mentido mal. Outro, Hi Wei, sugere a confecção de roupas com o mais nobre dos tecidos, justamente aquele que os intelectuais valorizam, o papel. Ouve-se uma voz na tribuna: **será então necessário proibir que chova!** Munka Du resolve falar não sobre algodão mas sobre liberdade de opinião, e a liberdade de falar sobre o algodão, pedindo ao povo paciência e resignação. É levado preso enquanto, inteiramente confundido em seu vazio raciocínio, balbucia várias vezes a palavra **liberdade**...

O imperador desde o princípio da peça fala em abdicar, diante de qualquer contrariedade ou problema. Seu irmão Yau Yel aproveita um de seus momentos de fraqueza para dar um golpe de estado e assumir o poder; o personagem se transforma durante uma fala, depois de ouvir uma sugestão bastante clara do Ministro da Guerra: **Você não espera que eu... Eu nunca faria isso contra o meu irmão... É um completo desatino me pedir que... para que depois se diga que... eu assumi a posição de imperador quando... Não insista comigo! Não tenho nenhuma ambição... Talvez, num caso de extrema necessidade, no interesse, digamos, da dinastia... Posso contar com você? Prenda meu irmão, General!**

A segunda parte da peça é a ascensão ao poder de um bandido, chefe de um bando que recebe dinheiro para impedir as pessoas de serem assaltadas por ele mesmo, Gogher Gogh: duas vezes tentou tornar-se um tuí, mas foi sempre reprovado no exame preliminar de admissão, não conseguindo nunca acertar quanto são três vezes cinco (respondia sempre "vinte e cinco"; um examinador resolve "facilitar" e pergunta, na terceira tentativa do candidato, que já decorou a resposta certa, perguntar quanto são cinco vezes cinco, mas agora Gogher Gogh responde "quinze" e, reprovado, acusa os examinadores de formularem perguntas erradas). Um tuí da corte define cinicamente o bando de Gogher Gogh, comparando-o com o Estado: quem paga os impostos não é assaltado pela polícia... Através de Turandot, Gogher é introduzido no palácio, assume o poder e cria uma polícia especial formada por seus capangas (a subida ao poder de Hitler e a organização dos SS e SA). Seu argumento junto ao imperador, depois de ver o povo revoltado na rua, é o mesmo do poema de Brecht sobre o levante dos operários em Berlim Oriental em 1953: **Que história é essa de que o povo pode eleger seu regime? Por acaso o regime pode eleger seu povo? É evidente que não. Por acaso o senhor teria elegido precisamente este povo se tivesse a oportunidade de uma eleição?** No poder, Gogher Gogh manda prender os tuís: **como todo mundo sabe, são perigosos traficantes de opiniões. Ou melhor, gente que trafica com opiniões muito perigosas. Não tenho nenhuma objeção contra alguém cobrar dinheiro por uma opinião. E quando eu dirigir o Estado, este gastará ainda mais verba em opiniões, mas em opiniões que me convenham. Além disso, já não suporto mais todas estas sutilezas do pensamento. O que me faz falta é moral e respeito pelos que sabem o que deve ser feito.** E Gogher/Hitler sabe o que fazer: manda incendiar parte do depósito de algodão e coloca a culpa no movimento revolucionário dirigido por Kai Ho, e também no Sindicato de Fabricantes de Roupas e no Sindicato dos Sem Roupas. Livros começam a ser indiscriminadamente apreendidos e destruídos. Alguns tuís procuram guardar em lugar seguro obras de arte e documentos de cultura: um deles leva para esconder um globo terráqueo: **que a Terra seja redonda é uma coisa que um dia pode ser que venha a ter importância.**

O pensamento está desmoralizado. Afirma o camponês Sha Sen: **"Ele pensa", diz alguém, mas "que canalhice ele está pensando?" E entretanto pensar é o que existe de mais útil e de mais agradável! O que aconteceu, portanto, com o pensamento? É claro que existe Kai Ho. Eu tenho o seu livrinho.** Profeticamente Brecht revelou em **Turandot** um revolucionário chinês com um livrinho de pensamentos vermelhos...

ÚLTIMOS TRABALHOS E MORTE

I

1955: os países socialistas assinam o **Pacto de Varsóvia**, aliança defensiva em resposta à organização da OTAN; Einstein assina um manifesto declarando que a bomba H pode destruir a humanidade. Brecht tem a saúde abalada, mas continua a trabalhar. Em 12 de janeiro o **Berliner Ensemble** estréia **A Batalha de Inverno** de Johannes R. Becher, com direção de Brecht e Wekwerth. No fim da temporada, com direção de Besson, **Tambores e Trombetas.** A companhia organiza mais uma triunfal temporada em Paris. Em fevereiro Brecht assiste ao Congresso de Partidários da Paz, em Dresde; em março comparece ao Congresso do Pen Club, em Hamburg. Em maio viaja para Moscou, para receber o Prêmio Stalin da Paz, e discursa dia 25 de maio no Kremlin: **eu próprio vivi duas guerras mundiais. Agora, nas portas da velhice, sei que novamente se prepara uma guerra monstruosa. Mas uma quarta parte do mundo está agora pacificada. E nas partes restantes, as idéias socialistas avançam. (...) Nossas maiores esperanças para a paz se baseiam nos operários e camponeses em seus próprios países e nos países capitalistas. Viva a paz! Viva o vosso grande país da paz, país de operários e camponeses!**

No 5.º Colóquio sobre Teatro, realizado em Darmstadt, Dürrenmatt formulou uma pergunta para servir como guia dos debates dos participantes: **o mundo de hoje pode ser reproduzido pelo teatro?** Brecht responde afirmativamente — **desde que compreendido como um mundo capaz de ser transformado.** Comenta, na oportunidade, suas condições de trabalho: **encontro-me a apenas algumas centenas de metros de um grande teatro, dotado de bons atores e de todos os instrumentos necessários, no qual eu, juntamente com grande número de colaboradores, principalmente jovens, posso experimentar muita coisa, tendo à minha volta livros e maquetes com milhares de fotografias de nossas representações e inúmeras dissertações sobre os mais variados problemas e suas eventuais soluções. Tenho, portanto, todas as possibilidades, mas não posso dizer que as dramaturgias que, por motivos bastante determinados, denomino não-aristotélicas, e a forma de representação épica correspondente representem a solução. Contudo, uma coisa já é certa: o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for descrito como um mundo em transformação.**

II

1956: Kruschev denuncia Stálin e o culto da personalidade no XX Congresso do Partido Comunista da URSS. Em janeiro Brecht participa do IV Congresso de Escritores Alemães, em Berlim. Mais importante que o breve discurso que pronunciou no Congresso, são as notas que escreveu preliminarmente: defende o realismo como método combativo, insistindo em que não apenas é necessário uma nova maneira de pensar, mas também uma nova maneira de viver. É preciso destruir o pequeno-burguês que está dentro de cada um. Assinala que a divisão da Alemanha é a divisão entre o velho e o novo: **a fronteira entre a RDA e a República Federal separa a parte na qual o poder é exercido pelo novo, o socialismo, da parte em que governa o velho, o capitalismo. Mas em ambas as partes se luta pelo poder e assim pode-se perceber em toda Alemanha uma divisão, pois o novo luta contra o velho, o socialismo contra o capitalismo.**

São de singular importância as dez notas escritas sobre o realismo socialista, também relativas a problemas que deveriam ser tratados no Congresso: o critério para definir o realismo socialista não deve ser se uma obra ou uma descrição se assemelha a outras obras ou descrições que se consideram como pertencentes ao realismo socialista, mas sim se a obra é socialista e realista; a arte realista combate uma falsa representação da realidade e combate os impulsos que contradizem os reais interesses da humanidade; os artistas realistas sublinham o **típico** em sentido amplo (o **historicamente significativo**), em todas suas obras pensam historicamente e descrevem as contradições do homem e as relações entre eles, mostrando as condições sob as quais elas se desenvolvem; se interessam pelas transformações que ocorrem nos homens e nas relações, as constantes e as que se produzem por saltos, nas quais

se transformam as constantes; descrevem o poder das idéias e o fundamento material das mesmas; os artistas socialistas-realistas são humanitários e descrevem as relações entre os homens de tal maneira que fortalecem os impulsos socialistas, transformando estes impulsos em prazeres; não assumem uma posição realista somente em relação aos temas, mas também com relação a seu público.

Em 4 de julho de 1956, Brecht escreve uma Carta Aberta ao Bundestag de Bonn (RFA), que reinstaurava o serviço militar obrigatório, alertando contra o perigo do rearmamento alemão: **quereis realmente dar o primeiro passo para uma nova guerra? Então todos daremos o último passo, o passo para o nada. E certamente todos sabemos que existem possibilidades pacíficas de reunificação, evidentemente só pacíficas. Estamos separados por um abismo. Deveremos consolidá-lo? A guerra nos separou, a não-guerra pode nos unir novamente.**

III

Em 10 de fevereiro de 1956 (seu último aniversário em vida), Brecht está em Milão assistindo à encenação da **Ópera de Três Vinténs** dirigida por Giorgio Strehler, no **Piccolo Teatro di Milano.** Declarou a Erwin Leiser: **A minha "Ópera de Três Vinténs" nasceu 10 anos depois da Primeira Guerra Mundial. Ressuscita agora num novo caldeirão de feiticeira dez anos depois da Segunda. Se ainda reaparecer após uma terceira guerra mundial, então o mundo não valerá nem três vinténs.**

Há quase um ano Brecht preparava uma nova montagem de **Galileu** para o **Berliner Ensemble.** Trabalhava em inúmeros projetos. Havia reunido numa só peça, e pretendia encená-la, dois textos de Gerhard Hauptmann **(O Capote do Castor** e **Galo Vermelho);** pensava num texto sobre Albert Einstein (principalmente depois da morte do cientista, em 18 de abril de 1955); pensava numa peça sobre a bomba atômica, utilizando o mito de Prometeu (mas invertendo-o: Prometeu não seria aprisionado pelos deuses, mas pelos homens, por ter entregue aos deuses o segredo do fogo, que ameaçava destruir o mundo); e as anotações que deixou num exemplar de **Esperando Godot** indicam um interesse maior pela peça de Beckett (Werner Hecht levanta a hipótese de Brecht estar pensando em escrever um **Contra-Godot).**

Na primavera de 1956 Brecht foi hospitalizado, depois de violenta gripe. Depois foi repousar em Buckow. Seu coração não anda bem. Em 15 de março havia escrito uma nota, que enviou secretamente à Academia de Artes, dizendo: **Se eu morrer, não quero que meu corpo seja exposto solenemente nem que me exibam em público. Que não haja discursos no meu enterro. Eu gostaria de ser enterrado no cemitério ao lado da minha casa, na Chausestrasse.**

No dia 10 de agosto Brecht foi pela última vez ao **Berliner Ensemble,** levando uma nova versão do monólogo em que Galileu saúda o nascimento de uma nova era. Dirige o ensaio. À noite, sente-se fraco. Três dias depois seu estado de saúde é bastante grave. Falece em sua residência, de um enfarte no miocárdio, às 23 horas e 45 minutos do dia 14 de agosto de 1956. No dia 17 é enterrado onde desejou ser enterrado, no **Dorotheenfriedhof.** Perto do túmulo de Hegel. Sua lápide tem apenas uma inscrição: **Brecht.**

Num poema, havia escrito:

Não preciso de lápide no meu túmulo, mas
Se for absolutamente necessário colocar uma,
Gostaria que estivessem escritas estas palavras:
"Ele formulou projetos. Nós
Os aceitamos".
Uma inscrição assim
Nos honraria a todos.

No dia 18, no palco do **Berliner Ensemble,** foi realizada uma homenagem póstuma, com discursos de Johannes R. Becher, Georg Luckács e Walter Ulbricht.

IV

Provavelmente a última coisa que Brecht escreveu foi uma **tabela** que estaxa afixada no teatro quando morreu (datada de 5 de agosto; o **Berliner** preparava-se para sua primeira temporada em Londres, realizada de 27 de agosto a 15 de setembro de 1956): **Para a representação em Londres, devemos observar duas coisas. Primeiro, que nós vamos oferecer ao público uma pantomima, uma espécie de filme mudo sobre o palco, porque eles não sabem alemão. (Em Paris tínhamos um público de festival, um público internacional e só representamos durante poucos dias.) Em segundo lugar, subsiste na Inglaterra um velho preconceito sobre a arte alemã (literatura, pintura, música): esta arte se-**

ria terrivelmente pesada, lenta, complicada. Nós devemos portanto representar de maneira rápida, leve e vigorosa. Não se trata de excitação, mas de rapidez, não somente para representar ligeiro, mas também para pensar ligeiro. Devemos ter a cadência dos ensaios. As réplicas não devem ser ditas com hesitação, como quem oferece a alguém seu último par de sapatos, mas lançadas como balas. É preciso que o público perceba que aqui numerosos artistas estão trabalhando como uma coletividade (como um "Ensemble") e que é o conjunto, em comum, que conta ao público histórias, idéias, esforços. Bom trabalho! — Brecht.

O HOMEM É O DESTINO DO HOMEM

I

Os arquivos da residência de Brecht parecem fontes inesgotáveis. Regularmente revelam novos textos teóricos, poemas e ensaios, peças e narrativas, projetos ou fragmentos, etc. Inúmeras obras de Brecht, fundamentais para o entendimento de seu pensamento, foram editadas postumamente. Além de novos estudos teóricos sobre teatro, foram igualmente editados três volumes de **Escritos sobre arte e literatura**, um volume de **Escritos sobre política**, dois volumes de **Textos para Filmes**, inúmeros poemas e duas obras de especial importância: **Diário de Trabalho de 1938 a 1955**, com surpreendentes revelações sobre seu trabalho, notas cotidianas mostrando Brecht refletindo diariamente sobre toda sorte de acontecimentos e idéias; e **Me-Ti — Livro das Transformações**, fragmentos de uma reflexão sobre política e dialética (o **Diário** foi editado em 1973, **Me-Ti** em 1966).

O **Diário** em certo sentido acaba em 1953 (sete anotações datadas de 1954 e 1955 completam os três volumes publicados). Brecht não faz, como de costume, revelações sobre sua vida pessoal. É um exercício de reflexão sobre o cotidiano, alternadas de colagem de fotos ou recortes de jornais. As anotações reafirmam a necessidade do espetáculo épico e da dramaturgia não-aristotélica, discutem o problema do realismo (numa nota sobre o ensaio **Marx e o problema da decadência ideológica** de Luckács, Brecht afirma que **fala-se mais uma vez do realismo, que conseguem rebaixar ao ponto ao qual os nazistas conseguiram fazer descer o socialismo**), questionam o papel dos escritores alemães no exílio (acusações contra Thomas Mann, por exemplo). O **Diário** é também uma vigorosa reflexão sobre as contradições e manobras da política internacional, começando em seu exílio, na Dinamarca, e concluindo com seu retorno a Berlim, depois da II Guerra Mundial. Em setembro de 1938, escreve Brecht: **É terrível ler os poemas de Shelley (para não falar dos cantos cam-**

poneses egípcios de cerca de três mil anos atrás) nos quais lamenta a repressão e a exploração. Será que assim nos lerão no futuro, as pessoas ainda reprimidas e exploradas, dizendo: "já naquela época...?"

Numa nota de 23 de setembro de 1938, Brecht afirma que, do ponto de vista técnico, **A Vida de Galileu** é um grande retrocesso, assim como **Os Fuzis da Senhora Carrar** é demasiado oportunista. Para chegar ao **Galileu** ideal, continua, teria que escrever a peça outra vez: **tudo deveria ser mais direto, sem os interiores, as "atmosferas", a identificação sensível. (...) divisão das cenas da peça poderia ficar como está agora, como também as características do personagem de Galileu. Mas este trabalho, para ser satisfatório, só poderia ser feito na prática, em contacto com um palco.** É esta ainda a data em que ele precisa: Terminei "A Vida de Galileu".

Oito e quarenta e cinco da manhã. Alemanha adverte a todos os neutros que abandonem o território da Polônia. Hitler fala ao exército. No meio, estas melancólicas marchas que os militares alemães usam para iniciar suas batalhas: é o princípio da anotação de 1.º de setembro de 1939, início da II Guerra Mundial. Três dias depois, escreve Brecht: **O governo francês e o governo inglês não querem a guerra, o povo francês e o povo inglês a desejam, para deter Hitler.** No dia seguinte: **Do ponto de vista legal, agora na Polônia reina a paz e se luta, enquanto que no Ocidente se declarou a guerra mas reina a paz.** Brecht discute o pacto entre a Alemanha nazista e a Rússia Soviética: examina as contradições e o possível significado tático do tratado. E afirma: **a União Soviética ostenta ante o proletariado do mundo o terrível estigma de ter acudido em socorro do fascismo, que é a parte do capitalismo mais cruel e mais inimiga dos trabalhadores. Creio que apenas se pode dizer que a União Soviética se salvou ao preço de deixar o proletariado do mundo sem soluções, esperanças e assistências.** Brecht procura penetrar com inteligência no significado das atitudes políticas dos países envolvidos no conflito mundial. E levanta dúvidas quanto a atitude soviética nos primeiros momentos de ascensão de Hitler (sem dúvida foi o tratado entre os dois países que fez com que Brecht, em seu exílio, não permanecesse em Moscou, mas procurasse refúgio nos EEUU): **a política exterior da URSS é uma política exterior na qual se encontram elementos de um país que está construindo o socialismo, mas não é uma política exterior socialista.** É uma nota de 1.º de janeiro de 1940, que discute ainda a campanha da

Finlândia, que pode levar a uma libertação dos proletários do domínio da burguesia, mas na qual os fins socialistas foram procurados somente pelo interesse nos fins militares; afirma que a conquista da Ucrânia ocidental é utilizada para palavras de ordem **(os territórios socialistas na Europa se engrandecem, os capitalistas se reduzem)** que constituem **expressões de um oportunismo sem escrúpulos.** Encerra a nota, referindo-se ao acordo de Stalin com Hitler: **aqui se descobrem graves erros políticos, que só podem ser esclarecidos a partir da situação interna da URSS.**

É curioso mencionar o inventário do que possui, uma nota de 8 de dezembro de 1939: **Possuo: um pergaminho chinês, chamado "O que duvida"; três máscaras japonesas; 2 pequenas almofadas chinesas; 2 facas camponesas da Baviera; uma faca de caça da Baviera; 1 cadeira inglesa; vasilhas, cinzeiros e potes de cobre; uma banheira de latão; 2 grandes desenhos do cenógrafo Neher, "O Velho" e "Baal"; 6 desenhos de Neher para minha obra "A Decisão"; um par de desenhos de "O Senhor dos Peixes" de Neher; uma garrafa de whisky feita de prata; um cachimbo Dunhill; "César", encadernado em couro; "Lucrécia", numa velha edição; a coleção completa de "Neue Zeit"; "Me-Ti" em couro; uma antiga cama de madeira; um cobertor cinzento; um relógio de bolso; dois volumes de obras minhas publicadas; um aparelho Leika com lentes para teatro; moldes da minha cara em gesso; bustos da minha mulher, feitos por Ninann Santesson; uma pasta com fotos; os manuscritos de minhas peças "Santa Joana dos Matadouros", "Cabeças Pontudas, Cabeças Redondas", "Vida de Galileu", "Mãe Coragem e seus filhos"; 2 volumes com reproduções de Brueghel; um dicionário encadernado em couro; uma tabaqueira de couro; um sobretudo de couro escuro; uma velha mesa redonda.**

II

Ninguém conseguiu determinar com precisão a data em que **Me-Ti** foi iniciado: certamente em princípio dos anos trinta; certas afirmações sobre a política stalinista indicam que Brecht escrevia pouco a pouco, sem nunca completar o livro, formado por pequenas narrativas ou preceitos, fragmentos que discutem, com extraordinária lucidez, socialismo e revolução. É um livro fundamental para a compreensão de seu pensamento político. Nenhuma página está datada e diversos pesquisadores, sobretudo Uwe Johnson, especulam

sobre as datas de algumas das notas a partir do papel utilizado: determinado tipo de formato indicam páginas escritas na Dinamarca, durante o exílio, outras em Berlim em 1945, etc. Os personagens, cujos conceitos e idéias expõe, discute ou ataca, são, entre outros, todos com nomes chineses (para ler o livro é necessário consultar constantemente uma tabela com as identificações). Engels, Marx, Stálin, Trotsky, Rosa Luxemburg, Feuchtwanger, Plekhanov, o próprio Brecht (com os nomes de **Kin, Kin-yeh, Kien-yeh** ou **Kien-leh**), etc.

O livro é também autobiográfico. E Me-Ti é em certo sentido um irmão chinês do senhor Keuner. O personagem é baseado no filósofo chinês **Mo-ti**, que viveu na China de 470 a 400 antes de nossa era; sua obra intitula-se **Mo-tseu**. Seus preceitos são o amor universal dos homens, a recusa das barreiras de família e da casta do confucionismo. Uma tradução alemã foi publicada em 1922 em Berlim: um exemplar, com diversas páginas assinaladas e anotadas, ficou entre os papéis deixados por Brecht. Alguns aproximaram também a segunda parte do título do livro (**Livro das Transformações**), ao segundo título do **I-Ching (Livro das Transubstanciações)**, publicado em 1924 em alemão (Uwe Johnson afirma que a alusão está para ser provada, e deve-se sobretudo ao fato de **I-Ching**, o primeiro dos cinco livros canônicos do confucionismo, constituir uma forma obscura de sentenças e profecias). Brecht chamava seu **Me-Ti** de **pequeno livro de preceitos**. Ewen define o livro como o **breviário ético, político e filosófico** de Brecht.

Alguns trechos são curtos e significativos: **Me-Ti dizia: "O destino do homem é o homem"**, ou **Me-Ti dizia: "O pensamento é uma coisa que sucede às dificuldades e precede a ação"**, ou ainda: **Me-Ti dizia: "O Estado não tem o direito de transformar um homem num policial profissional"**. Outros são mais longos, meia-página, uma página ou duas ou três páginas. Brecht divide-se em dois: ele mesmo e Me-Ti; através deste recurso, às vezes atribui a Me-Ti conceitos que são dele, não assumindo-os diretamente.

Brecht discute o significado da moral: o pão e o leite custam caro e os pobres precisam de qualidades morais extraordinárias para não roubarem — **deveria ser unanimemente admitido que todo o país onde se necessita de uma moralidade extraordinária é um país mal administrado.**

Os clássicos do marxismo não fornecem indicações para a conduta individual do operário: a ética marxista mostra o indivíduo enquanto parte da classe trabalhadora, sua ação somente é eficaz quando faz parte da massa. A obra de Brecht, neste sentido, é a exposição de um comportamento materialista e dialético, complementando um campo que Marx e Engels deixaram apenas sugerido: a ética. Me-Ti afirma que os ensinamentos dos escritos clássicos revelam o comportamento da classe operária nesta ou naquela situação: **O "Grande Método" é uma doutrina relativa aos movimentos de massas. As unidades são nela tratadas em frações de massas ou mesmo como massas, no sentido de que mesmo nelas descobrem-se fenômenos não homogêneos, fenômenos de massa.** Me-Ti considera necessário que o indivíduo se considere a si mesmo de um ponto de vista histórico. E se comportar historicamente: **quando o grande capitão Ju Sesser escreveu suas memórias, falou de si mesmo na terceira pessoa. Me-Ti dizia: "Podemos igualmente viver na terceira pessoa".**

A violência é também objeto de discussão: alguns atos de violência são facilmente reconhecíveis, mas existe uma violência quase invisível, resultado da opressão do homem pelo homem. E os que suportam esta violência são mais numerosos que os presos ou torturados. Existem muitas maneiras de matar: pode-se enfiar um punhal no ventre de alguém, privar-lhe do pão, não cuidá-lo quando está doente, matá-lo pelo trabalho, conduzi-lo ao suicídio, levá-lo a fazer a guerra, etc. E poucas destas coisas o Estado proíbe. Os clássicos não formularam preceitos que interditam o assassinato: eram homens pacíficos, mas diante de homens que não é possível dobrar pela persuasão, inimigos da humanidade que devem ser vencidos: **lutavam contra a violência que bate e contra a violência que paralisa. Não hesitavam em opor a violência à violência.**

Sobre a fidelidade feminina, Me-Ti afirma que num mundo em que até o sexo precisa ser vendido e comprado, o adultério não passa de **ruptura de um contrato imoral.** E conclui: **O que eu quero dizer é que, num país como o nosso, tudo é imoral: tanto o casamento como o adultério.**

Sobre Lenin, por exemplo: **Mi-en-leh enumerava numerosas condições necessárias para a revolução. Mas não conhecia nenhum momento em que não fosse necessário trabalhar por ela.** Muitos, que não estudaram bem os clássicos, afirmam que os operários possuem uma missão a cumprir em relação à humanidade. Brecht não concorda: os que possuem uma missão são enviados. E conclui: **Eu não posso dizer, por exemplo: "Tenho a missão de encontrar para mim um pedaço de pão". Os trabalhadores devem olhar com particular desconfiança**

àqueles que querem transformá-los em missionários. Na luta pela revolução, o homem sente medo: **"Se você sente medo, por que não volta atrás?" Ele responde: "Meu medo é uma fraqueza que só diz respeito a mim mesmo, minha morte concerne a todos". Me-Ti diz: "É um tempo infeliz o tempo em que o homem não tem o direito de ceder a seu medo. Que muitos homens se ponham em marcha para o estabelecimento de um estado social no qual aquele que se aflige por si mesmo, ao mesmo tempo se aflija por toda a sociedade".**

Brecht defende a ditadura do proletariado e a falta de liberdade reinante na URSS: para a emancipação econômica, o Partido necessita impor a seus membros uma disciplina de ferro — trata-se de uma tarefa econômica que precisa ser organizada. E não é possível comparar a falta de liberdade num país que constrói o socialismo com a falta de liberdade no capitalismo: é preciso, em cada caso, compreender o verdadeiro significado da palavra liberdade, assim como a natureza de seus limites e os objetivos dos mesmos. Na URSS os homens são livres para edificarem a "Grande Ordem": **Durante muito tempo se acreditou que a liberdade era independente da maneira como os homens produziam o necessário à sua vida, da forma que assume a colaboração dos homens nesta tarefa. Era então possível crer que graças a certas liberdades, a certas permissões que fazer tal ou tal coisa, segundo lhes aprouvesse, os homens poderiam ser livres. Mas este método não os transformava em homens livres".**

Stálin é bastante discutido, em muitas páginas de **Me-Ti.** Stálin tem seu valor como homem que constrói uma sociedade nova e suas ações devem ser compreendidas a partir da análise das contradições entre os movimentos operários e camponeses. Em certo momento transformou-se num imperador entre os operários. Sob sua direção foi edificada na URSS uma indústria sem exploradores e a agricultura foi praticada coletivamente, dotada de novas máquinas: **Mas os partidos, no estrangeiro, se deterioraram. Não eram os membros que escolhiam os secretários, mas os secretários que escolhiam os membros. As palavras de ordem eram fixadas por Su** (União Soviética) **e os secretários pagos por Su. Quando se cometiam erros, punia-se os que os haviam criticado; os culpados permaneciam em seus postos.** Diante desta situação, muitos permaneceram dentro do Partido, para tentarem revelar os erros e os atos falsos. Mas Me-Ti (não Brecht) deplora o declínio do "grande método" (a dialética). E os que, fora da URSS, combatiam a influência de Stálin logo se encontraram isolados. Os que a combatiam dentro da URSS foram considerados criminosos e culpados de crimes contra o povo. Brecht discute também a polêmica entre Stálin e Trotsky: **Me-Ti era por Ni-en** (Stálin). **Na questão de saber se a edificação da "ordem" poderia ser realizada num único país, adotava o ponto de vista segundo o qual esta edificação deveria ser começada num país e completada pela edificação da "ordem" nos outros países. A edificação da ordem num país era uma condição para sua edificação em outros países, ao mesmo tempo que esta era uma condição para o acabamento da edificação da ordem num país.**

Marx e Engels afirmavam que os filósofos devem não apenas explicar mas também transformar o mundo. Ma-Te pergunta: **"Já não se transforma o mundo, explicando-o?" Me-Ti responde: "Não. A maioria das explicações são justificações".**

Arte e repressão também são temas tratados. E neste sentido o trecho mais esclarecedor é o intitulado **Os Artistas Podem Lutar?: No tempo da pior opressão exercida por Hi-yeh** (Hitler) **um escultor perguntou a Me-Ti quais seriam os temas que poderia escolher para dizer a verdade e não cair nas mãos da polícia. "Faça a escultura de uma operária grávida", aconselhou Me-Ti, "mostre-a observando seu ventre, com um olhar cheio de cuidados. Isso significará muito".**

BRECHT E O CINEMA

I

Durante toda sua vida, Brecht tentou fazer cinema ou escrever para cinema. Muitas vezes movido por dificuldades financeiras, sobretudo nos anos de exílio. Mas sempre evidenciou paixão pela força expressiva da imagem, consciência da linguagem cinematográfica como instrumento de expressão de idéias e estudo de comportamentos sociais: **o cinema tem necessidade de ações exteriores, não de introspecção psicológica.** Um balanço das relações de Brecht com a prática cinematográfica indica pelo menos sua colaboração direta na realização de 9 filmes (e, não confirmada, hipótese de ter colaborado em mais dois), 11 textos (contos ou peças) adaptados para a tela, escreveu vários roteiros completos e deixou mais de 20 narrativas ou sinopses, projetos para elaboração de roteiros (alguns ficaram em forma indefinida, narrativas próximas da forma do conto e estão hoje publicadas no volume **Histórias Inéditas**). Algumas de suas propostas foram utilizadas em filmes nos quais não teve nenhuma participação. Recentemente foram editados na Alemanha dois volumes de **Textos Para Filmes** (seleção organizada por Werner Hecht e Wolfgang Gersch). Brecht trabalhou sempre com colaboradores, alguns não reunidos por uma verdadeira afinidade de idéias, mas por diferentes circunstâncias: companheiros de exílio ou auxiliares ocasionais, em torno de algum projeto mais viável em termos de produção. Em seu período nos Estados Unidos, tentou o cinema mas nada conseguiu. Sua postura está definida no poema **Hollywood:**

Cada manhã, para ganhar o meu pão
Vou ao mercado onde se compram mentiras.
Cheio de esperança,
Ocupo meu lugar entre os vendedores.

O relacionamento de Brecht com o cinema é a história de uma batalha pessoal, que reflete uma luta mais

complexa: as difíceis relações entre arte e indústria no contexto da sociedade capitalista (analisadas com extrema precisão no exaustivo **Processo de Três Vinténs,** que leva o subtítulo de **Uma Experiência Sociológica**). Brecht afirmou certa vez: **sempre que adaptaram as minhas obras para o cinema, todas as vezes, sem exceção, fui obrigado a processar os produtores: e sempre perdi.** Quando em 1930 processou a Nero Filmes, que havia realizado uma deformada **Ópera de Três Vinténs,** não se importou em ser juridicamente derrotado: **vencer teria sido demonstrar que ainda existem juízes dignos deste nome no regime capitalista.**

II

Brecht escreveu seu primeiro roteiro (completo, plano por plano) em 1921: **Três na Torre,** partindo de uma situação que lembra **A Dança da Morte** de Strindberg. Numa torre militar um capitão descobre que sua esposa é amante de um tenente. Suicida-se mas seu cadáver nunca é encontrado. A esposa entra em pânico, não continua com o amante, mergulha numa vida de devassidão e trata o tenente como inimigo. O cadáver é descoberto dentro de um armário. O tenente chama a esposa — "os dois se precipitam no interior do quarto, vão ao armário, o tenente se abaixa, levanta o cadáver, coloca-o no leito, cobre-o com um lençol, lança um olhar à mulher. Esta se levanta, respira ruidosamente, afasta os cabelos da fronte, agita os braços e se lança em direção ao tenente. Durante um curto instante estão os dois, em pé; no quarto escuro, as cortinas voam; em seguida o tenente joga a mulher na cama e com violência selvagem precipita-se sobre ela. Escurece". Segundo Gersch, o fundamental é o elemento irônico, o absurdo, o efeito de choque e um materialismo vulgar. O roteiro descreve as ações em seus mínimos detalhes, indicando de maneira sensível o comportamento dos personagens. Nunca foi realizado.

Da mesma época é o roteiro de **O Comilão de Diamantes:** a história se desenvolve numa cidade portuária — um diamante foi roubado, seu proprietário assassinado; a pedra ficou escondida dentro de uma laranja e os ladrões procuram encontrá-la inutilmente; brigam entre si, atacam um jovem que ia viajar com uma garota; o principal ladrão (que seria interpretado por Fritz Kortner) foge com o diamante, os bilhetes de viagem e a garota, escapando da polícia, de seus companheiros e abandonando sua própria noiva. A história

é tratada de forma grotesca, mas afirma Brecht que na noite em que se desenvolve a trama nada acontece de particular ou extraordinário: **é isso que produz o distanciamento desta história.** Ainda da mesma época, mais um roteiro para o cinema mudo: uma história policial, **O Mistério do Bar Jamaica. Robinsonada em Assunção** é uma sinopse escrita por Brecht com Arnolt Bronnen em 1922, vencedora de um concurso. História de três náufragos que chegam a uma ilha deserta, onde uma grande cidade moderna estava abandonada, e comportam-se como bestas selvagens. Bronnen afirma que neste filme ele e Brecht atingiram o ponto culminante de seus confrontos com a realidade. Gersch assinala a possibilidade do roteiro pertencer mais a Bronnen do que a Brecht. Repudiado pelos dois, o argumento acabou sendo filmado com o título de **A Ilha das Lágrimas.** Ainda nos anos vinte, Brecht pensa num **Hamlet da Bolsa de Trigo** e num projeto intitulado **Joe Fleischhacker** (restam fragmentos). Em 1923 realiza ao menos um (segundo Engel) dos chamados **Pequenos Filminhos** com Karl Valentin; e no fim da década documenta Helene Weigel preparando-se para um espetáculo: **Filme da Weigel se Maquilando.** Todo este material foi perdido.

Erwin Leiser, especialista em história do cinema alemão, afirma ter lido na Biblioteca Real de Estocolmo, um manuscrito, em sueco, de **Nós Queremos Voar,** roteiro escrito por Brecht e Henry Peter Matthies (tentativa de misturar ficção e realidade, mostrando um operário que inutilmente quer ser aviador). O filme nunca foi realizado. Ainda nos anos trinta, mais quatro projetos merecem ser mencionados, todos inacabados: **Santa Lúcia ou A Compra de Ocasião** (provavelmente de 1931; história de uma família de açougueiros que vende seu cavalo, Santa Lúcia, para comprar um carro a preço de ocasião, é ludibriada, o preço do conserto do carro é superior às suas posses, e só resta renunciarem a seus honestos princípios profissionais e tornarem-se também escroques); **Safety First** (uma comédia amarga: um capitão de navio é rotulado de covarde, por ter perdido socorro para seu navio avariado em alto mar, sem antes procurar conduzi-lo a um porto próximo; depois de cair numa série de armadilhas, que o desmoralizam junto à amante e aos amigos, vinga-se reunindo todos que o chamam de covarde num navio em péssimas condições, sob pretexto de realizar um banquete, e, fingindo que o navio está deixando o porto, através de um truque mecânico, decide provar sua coragem, obrigando todos a uma viagem ao alto mar,

prometendo que desta vez não pedirá socorro a ninguém); **O Lugar de Trabalho** (vigorosa parábola sobre a situação dos desempregados: para ocupar um emprego destinado a seu marido, que morre de pleurisia quando viajara para assumir o posto, uma mulher disfarça-se de homem, usando os papéis do morto, e pouco a pouco se transforma em homem **da mesma forma que o homem, ao curso de milênios, se tornou homem: através do processo da produção,** mas, no final é desmascarada e volta a integrar a legião dos miseráveis); **Semmelweiss** (provavelmente escrito em 1934; história de um médico lutando contra as superstições e a ignorância, escrito junto com Leo Lania; restam poucas páginas que não permitem desvendar o final — se vence ou perde a batalha).

Ainda em 1931, Brecht realiza, com Slatan Dudow, **Um Pequeno Filme** sobre a encenação de **Um Homem é um Homem** (Peter Lorre como Galy Gay).

III

Já exilado, colabora, nos anos trinta (segundo Eisler, participação mínima: os produtores preferiam pagar, mas não aceitar suas propostas) no roteiro de **Pagliacci,** produção inglesa (1935/36) da ópera de Leoncavalo, dirigida por Karl Grune (direção musical de Eisler, com Richard Tauber, célebre tenor, no papel principal — existem muitas anedotas sobre o filme: dizem mesmo que Brecht queria dar a Tauber um papel mudo...). Na ficha técnica o roteiro é assinado por Roger Burkford e John Drinkwater, aparecendo os nomes de Kortner e Brecht como "colaboradores". Mas é ainda nos anos trinta, antes do exílio, que têm lugar os dois mais significativos episódios das relações de Brecht com o cinema: a acidentada realização da **Ópera de Três Vinténs** dirigida por G. W. Pabst e o único filme que Brecht efetivamente colaborou, com liberdade e entusiasmo, desde o argumento (colaborou diretamente na própria direção do filme), e que permanece como sua contribuição mais expressiva à história do cinema alemão e do cinema revolucionário: **Kuhle Wampe** (Ventres Gelados) **ou A Quem Pertence o Mundo?**

O caso-Ópera está descrito, em linhas gerais, no capítulo **Primeiro Comer, Depois a Moral!** deste livro. Quando **Kuhle Wampe** (1931/32) foi interditado pela censura, Brecht escreveu que ele e seus companheiros não escondiam a admiração pela inteligência do cen-

sor: **havia penetrado mais fundo na essência de nossas intenções críticas do que os críticos que nos eram mais favoráveis. Nos deu uma pequena aula sobre o realismo. Do ponto de vista da polícia!** O filme foi dirigido por Slatan Dudow, com música de Eisler, baladas cantadas por Busch e Weigel, com argumento de Brecht, Dudow e Ernst Ottwalt. O manuscrito original perdeu-se, mas existe uma reconstituição do filme concluído. A produção foi realizada com grandes dificuldades. Brecht afirma que, depois da lição aprendida com a filmagem da **Ópera**, foi assinado um contrato através do qual os realizadores se tornavam autores, no sentido jurídico. A pequena sociedade era constituída de dois roteiristas, um diretor, um músico, um diretor de produção e, "last but not least", um advogado: **é evidente que a organização do trabalho nos causou mais problemas do que o trabalho artístico propriamente dito. Fomos, pouco a pouco, levados a considerar a organização, em si, como parte essencial do trabalho artístico. Tudo isso foi possível porque o trabalho, em seu conjunto, era um trabalho político.** A realização esteve constantemente ameaçada de completa paralisação. Continua Brecht: **os planos eram rodados num ritmo muito rápido: por exemplo, filmamos um quarto do filme em dois dias.** Mas o total da filmagem se prolongou por três quartos de um ano.

Kuhle Wampe está dividido em quatro partes: a primeira começa com jovens operários de bicicleta, desempregados, em busca de trabalho, entre eles o jovem Boenicke que, regressando a casa, é informado de um novo decreto governamental que diminui o auxílio concedido aos desempregados — o jovem se suicida, mas antes de jogar-se pela janela (episódio baseado em fatos verídicos) retira seu relógio, para não danificar o único bem que possuía; a segunda parte mostra a família sendo expulsa de sua moradia, por decisão judicial, acusada de falta de pagamento — os Boenicke se refugiam num local nos arredores da cidade, chamado Kuhle Wampe, conseguindo abrigo na tenda de um amigo da irmã do jovem suicida (a garota fica grávida mas os pais, esfarrapados mas fiéis aos valores pequeno-burgueses, organizam o casamento, depois rompido por decisão da própria noiva); a terceira parte mostra os encontros esportivos operários, festas de massas organizadas também com sentido político, sobretudo para reforçar o sentimento comunitário entre os trabalhadores (nestas seqüências colaboram cerca de quatro mil operários de Berlim, pertencentes a associações esportivas, corais operários e um grupo de teatro **agitprop**) — entre os operários aparecem os personagens da parte anterior, sobretudo a garota que, ao contrário do irmão, venceu o desespero individual e, graças aos companheiros, conseguiu dinheiro para abortar, vivendo agora, sem preocupações, com seu ex-noivo); a quarta parte mostra os operários retornando, em vagões de trem, discutindo a situação da classe frente ao mundo capitalista, a partir de uma notícia de jornal que relata a destruição do café excedente no Brasil...

Os censores acusam a película de atentado à ordem pública e à segurança, atentado aos interesses fundamentais do Estado e aos bons costumes. Brecht relata a lúcida argumentação do censor: **o jovem desempregado não é um verdadeiro indivíduo** — afirmou — **não é um homem de carne e osso, diferente dos demais com suas preocupações particulares, suas alegrias particulares e, afinal, seu destino particular. É mostrado de maneira totalmente superficial e, me desculpem, enquanto artistas, esta expressão um pouco rude para dizer que "aprendemos muito pouca coisa a respeito dele"; mas as conseqüências são de natureza política e sou forçado a me opor à sua exibição. Esta película procura fazer do suicídio um fenômeno típico, não o destino de tal ou qual indivíduo (doente), mas o destino de toda uma classe.** Brecht fez um discurso em defesa do filme e procurou mentir o tempo todo. Mas o censor ficou firme em sua posição, acrescentando ainda (e assim desvendando todo o processo de criação brechtiano): **os senhores devem admitir que o suicídio, da forma como está apresentado, evita tudo quanto um ato como este possui de impulsivo. O espectador não sente vontade de fazer nada para impedi-lo, o que deveria acontecer, entretanto, numa representação artística e calorosamente humana. Deus meu! o ator representa a cena como se estivesse nos mostrando como se descasca pepinos!** Mas o filme acabou vencendo: estreou em meados de maio de 1932 em Moscou e em 30 de maio foi lançado em Berlim.

IV

Brecht em Hollywood: muitos projetos, tentativas fracassadas de vender histórias. Colaborou em 1942 no roteiro original de **Os Carrascos Também Morrem** de Fritz Lang. Inicialmente havia proposto, como título, **Os Reféns de Praga;** depois, **Confiem no Povo.** O roteirista norte-americano John Wexley colaborou no argumento (sobre a resistência tcheca após o assassinato

de Heydrich). Mais problemas: Brecht não concorda com a versão final de Lang, pensa em processar os produtores. Mas desiste e escreve ainda um "roteiro ideal" (cerca de 70 páginas, nunca encontradas). Gersch afirma que em vez da resistência de massa, há uma intriga super-construída. Mas o filme informa sobre fatos desconhecidos nos EEUU e constitui um testemunho político importante. Existia convergência de posição ideológica entre os autores, mas divergência quanto à forma de conduzir a narrativa. O roteiro ficou assinado por Wexley, baseado num manuscrito original de Lang e Brecht. Eisler fez a música. Ainda em 1942 o realizador soviético Vsevolod Pudovkine (autor de obras-primas do cinema revolucionário, como **A Mãe** e **Tempestade sobre a Ásia**) realiza na URSS, juntamente com Yuri Taritch, **Os Assassinos Estão Chegando** (baseado em cenas de **Terror e Misérias do III Reich** — foram utilizados os episódios: **Comunidade Nacional, Socorro de Inverno, O Círculo de Giz, Procura de Emprego** e **O Espião,** sendo o sexto escrito especialmente para o filme). É controvertida a participação de Brecht em mais dois filmes desta década: **Whispering City** (1947) de Fedor Ozep, e **O Arco do Triunfo** (1948) de Lewis Millestone (baseado no romance de Erich Maria Remarque; consta que Brecht recebeu convite para trabalhar na fase final do roteiro, sua participação teria sido mínima; ou teria existido o convite, não a colaboração).

Entre os muitos projetos dos anos quarenta é possível mencionar ao menos uma dúzia: **A Mosca** (um sábio norte-americano, em Havana, combate a febre amarela); **A Mulher do Juiz** (a ascensão dos oprimidos e o acerto de contas com os oportunistas); **A Testemunha Muda** (em colaboração com Salka Viertel: história de uma mulher, durante a resistência francesa, que é encontrada pelo marido, que volta da guerra depois de prisioneiro dos alemães, e a encontra com a cabeça raspada, ato de um vingativo oficial SS, que assim visou desmoralizá-la junto ao esposo); **O Amigo do Homem Rico** (relato que utiliza, dez anos depois, episódios vividos por Peter Lorre em Londres no princípio dos anos trinta; na estrutura desta estranha e grotesca história, marcada por um acentuado humor negro é visível a influência de **Luzes da Cidade** de Chaplin).

Ainda nos anos quarenta: o **Grande Palhaço Emael** foi especialmente escrito para Lorre (projeto começado em Hollywood e terminado em Zurich): é a paráfrase de uma proposta de encenação de Brecht para textos de Shakespeare. O que lhe interessava era a linguagem provocante e desafiadora dos **clowns,** a grosseria da gesticulação e a disponibilidade corporal. Foi também pensando em Lorre que Brecht adaptou para o cinema, com a colaboração de Elisabeth Hauptmann, **O Capote** de Gogol. Não pensava em filmá-lo nos EEUU, mas na Suíça. Coloca em destaque as motivações sociais do comportamento dos personagens centrais. Sobretudo a negativa aspiração de ascensão social de Akaki Akakievitch.

Por sugestão de William Dieterle, Brecht começou, em 1942, a adaptação de **Os Últimos Dias de César,** mas não concluiu o trabalho por não acreditar na possibilidade de sua realização em Hollywood (está baseado no conto **César e Seu Legionário).** Também de 1942 é o roteiro para um filme sobre o fundador da Cruz Vermelha, intitulado **A Estranha Doença de Henri Dunant.**

Desde os anos vinte Brecht pensa atualizar a história de José e seus irmãos: será o ponto de partida para **A Deusa da Vitória,** escrito em Hollywood em 1945. Na lenda, o tema são as negociações entre comerciantes israelitas e egípcios. No roteiro, as relações entre capitalistas americanos e italianos, numa história passada durante a guerra. Também de 1945 é o projeto intitulado **Todos os Nossos Ontens,** que seria uma versão modernizada do **Macbeth** de Shakespeare. Foi também escrito para Peter Lorre e nunca chegou a ser filmado (mas existe um filme norte-americano que aproveita a idéia, **Joe Macbeth).**

Data de 1947 o esboço de uma versão cinematográfica de **Os Contos de Hoffmann,** opereta de Offenbach. Brecht modifica pontos básicos do original: as lentes não revelam sonhos românticos, mas sim a verdade, que ninguém deseja conhecer (no final o próprio Hoffmann recusa-as). Brecht diz que apenas uma das componentes fantásticas do original é mantida: aquela que permite que toda a história tenha um sentido simples e profundo.

Em 1948, na Suíça, com Gunther Weisenborn, planeja um filme sobre as aventuras de **Till Euspiegel,** reinterpretando o personagem: a partir de uma experiência decisiva, o encontro com um grande senhor numa estrada (tema da narrativa **Sete, Oito, Nove — O que é um ovo?,** publicada em **Histórias Inéditas),** de opressor dos camponeses passaria a defensor dos mesmos.

V

Hans-Jurgen Syberberg filmou em 8 mm alguns espetáculos do **Berliner Ensemble** dirigidos por Brecht

principalmente trechos de **Puntila** (1949), **A Mãe** (1951) e **Ur-Faust** (1952). Em 1953/54, Joris Ivens realiza, na RDA, **O Canto dos Rios,** produção da DEFA em colaboração com a Federação Sindical Mundial. O roteiro é de Ivens e Vladimir Pozner: inclui poemas de Semjon Kirsanov e Brecht, com música de Shostakowicz, cantadas por Paul Robeson. Há uma referência direta ao Brasil, num dos poemas/canções:

O nosso Amazonas corre sem dúvida
No Brasil, mas pertence aos Estados Unidos.
É um rio poderoso, mas trabalha
Para donos que nunca viu.
Um dia, entretanto, há
Muito tempo já juramos,
Trabalhará para nós,
Para os que aqui nasceram.

Em 1955 começa a filmagem (em seguida interrompida) de **Mãe Coragem e Seus Filhos.** A peça desde 1949 despertou o interesse da DEFA. Em colaboração com Emil Burri, Brecht começou uma adaptação, que seria realizada por Engel. A demora fez com que Engel assumisse outro compromisso e finalmente a direção coube a Wolfgang Staudte. Para Brecht o essencial, na nova concepção, seriam elementos determinados pela nova situação política internacional (o perigo de uma nova guerra). Elementos fundamentais foram introduzidos no texto (inclusive um novo personagem, um moleiro, politicamente consciente, que influencia as atitudes da filha muda de Coragem), que foi bastante alterado. Cerca de duas semanas depois de começadas as filmagens, o trabalho foi definitivamente interrompido: mais uma vez, desentendimentos de Brecht com os produtores (não aceitava as condições de produção impostas, agora por uma empresa socialista) e com o diretor. O elenco reunia Helene Weigel, Ekkehard Shall, Simone Signoret, Bernard Blier e outros).

Ainda em 1955, Alberto Cavalcanti, diretor brasileiro radicado na Europa (responsável pela produção ou direção de alguns dos mais importantes documentários do cinema inglês), filmou em Viena uma versão de **O Senhor Puntila e Seu Criado Matti,** adaptação escrita por Vladimir Pozner e Ruth Wieden, com música de Hanns Eisler, tendo nos papéis principais Curt Bois e Heinz Englemann. Durante a realização do projeto, Brecht procurou influir, de forma indireta, aconselhando seu amigo Pozner. Brecht havia indicado Joris Ivens para dirigi-lo, mas os produtores escolheram Cavalcanti.

Bois havia interpretado Puntila com direção de Brecht; comentando ironicamente o filme de Cavalcanti, faz um trocadilho com o título original, que em alemão é **Herr Puntila und Sein Knecht Matti:** o filme seria **Herr Puntila und kein Brecht** (ou seja, **O Senhor Puntila e nada de Brecht...**).

Para o filme dirigido por Slatan Dudow, intitulado **Destino de Mulheres,** Brecht escreveu a **Canção da Vida Feliz.** Manteve também encontros com Dudow, Henryk Keisch e Tschesno-Hell para discutir o roteiro de uma película intitulada **O Capitão de Colônia.**

Na República Democrática Alemã a preocupação fundamental de Brecht é o funcionamento de seu teatro. Mas não perde de vista o cinema. Ainda antes de morrer enviou à produtora DEFA uma lista de "grandes narrativas romanescas", propondo pontos de vista para futuras adaptações cinematográficas (projeto redigido em colaboração com Elizabeth Hauptmann). Nada foi aproveitado. É curioso lembrar um depoimento do jovem Brecht (5 de setembro de 1922), comentando as razões que mantêm os poetas alemães afastados do cinema: **Um engenheiro não faz com antecedência um complicado plano de uma hidráulica, na esperança de que um dia encontrará uma empresa necessitando urgentemente desta instalação.**

Brecht morre em 1956. Em 1957 a DEFA, em coprodução com o **Berliner Ensemble** documenta o espetáculo **Katzgraben,** comédia de Erwin Strittmatter dirigida por Brecht, com cenografia de Von Appen e música de Eisler; no ano seguinte os mesmos produtores documentam **A Mãe** de Brecht, espetáculo dirigido pelo autor, com música de Eisler e Helene Weigel no papel-título (filme dirigido por Manfred Wekwerth; **Katzgraben** dirigido por Wekwerth e Max Jaap). Em 1960 é documentado **Mãe Coragem e Seus Filhos,** espetáculo dirigido por Brecht e Engel, música de Dessau e cenografia de Heinrich Kilger e Erick Kulicke, a partir de maquetes de Teo Otto. O filme foi dirigido por Peter Palitzsch e Wekwerth. Durante todo o tempo vê-se o palco do **Berliner Ensemble:** a câmara está fixa num ponto da platéia e somente em alguns poucos instantes, particularmente significativos, aproxima-se, registrando uma pequena ação, um gesto, detalhando um movimento físico expressivo; nestes raros momentos a tela cinemascope fica quase que totalmente escura, deixando a imagem somente num rosto, num personagem ou num gesto). Trata-se de valioso documento do teatro contemporâneo. Mas é mais: possui insuspeitável vigor como obra cinematográfica singular, o que pode parecer pa-

radoxal, pois os realizadores não fazem uso, a não ser em poucos momentos, e de forma primitiva, de recursos elementares da linguagem cinematográfica. Mas o fascínio está na força do espetáculo, que a imagem nos devolve sem o valor vivo da representação, mas com absoluta fidelidade, integridade e contundente impacto visual.

Em 1963 a **Ópera de Três Vinténs** volta a ser filmada (mal) na República Federal Alemã, com direção de Staudte, numa adaptação do realizador e de Gunther Weisenborn. Os principais intérpretes são Curd Jurgens, Sammy Davis Jr., Hildegarde Kneff e Gert Frobe. Em 1964 na França, René Allio adapta e dirige uma novela curta de Brecht, **A Velha Dama Indigna** (música de Jean Ferrat, cenografia de Hubert Monloup) com Sylvie no papel-título: um filme simples, sincero, realizado com honestidade e inteligência. Em 1969, na RDA, Volker Schkindorff adapta e dirige uma versão cinematográfica de **Baal.** Uma curta narrativa de Brecht. **Os Dois Filhos** é adaptada e realizada por Helmut Nietzsche, produzida na RDA em 1970. É parte de um filme em episódios intitulado **Sobre o Nosso Tempo.** O filme tem três atores (Ekkehard Schall, Felicitas Ritsch e Hans Hardt-Hardioff) e comentários narrados por Helene Weigel.

Finalmente em 1972, um dos mais sensíveis realizadores do novo cinema alemão, Jean-Marie Straub, realiza (produção da Itália e da RFA) uma adaptação (escrita por ele e por Danielle Huillet) do livro de Brecht **Os Negócios do Senhor Júlio César,** com o título de **Lições de História.** Segundo Straub, **o filme trata da palavra mercado e de democracia, isto é, enfim, do imperialismo.** O roteiro é inteligente e desmistificador. Straub reescreveu Brecht: um jovem nas ruas de Roma de hoje, com roupas de hoje, percorre a cidade entrevistando personagens históricos, com roupas de época (um banqueiro, um jurista, um camponês, um escritor). O filme é uma espécie de proposta de cinema-verdade fundamentado na relação anacrônica entre o entrevistador e os entrevistados. As longas falas dos personagens procuram resumir as colocações básicas do livro de Brecht. Pela leitura do roteiro, percebe-se que Straub utiliza a câmera para refletir, analisar. Todo o filme são os personagens falando, interrompidos em um ou outro momento por alguma pergunta do jovem.

Seria ainda necessário assinalar as diferentes adaptações para televisão de obras de Brecht, assim como transmissões televisionadas de seus espetáculos. Mas a presença de Brecht no cinema contemporâneo é mais ampla do que foi aqui relatado. Suas propostas estéticas e éticas, embora fundamentalmente dirigidas à linguagem do teatro, constituem mais do que uma poética teatral. E hoje estão nítidas em algumas das mais significativas obras do cinema alemão e internacional, fazendo-se sentir sobretudo nos cineastas voltados para a realização de um cinema político, descolonizado e descolonizador. A existência de Brecht é um desafio que ultrapassa o campo específico do cinema e projeta-se, como ponto de reflexão essencial, em todos os campos da expressão artística contemporânea.

ESCRITOS SOBRE ARTE, LITERATURA E POLÍTICA (I)

I

Os três volumes de **Escritos sobre literatura e arte** contêm um total de 12 partes. Duas delas já mencionamos: **Teoria do Rádio** e **Sobre o Cinema.** É impossível resumir em poucas páginas o pensamento estético-político de Brecht, exposto em centenas de páginas marcadas pela permanente lucidez, pelo exercício de uma atividade crítica dialética, circunstancial às vezes, ensaística em certos momentos. Brecht expõe conceitos e propostas que, em última análise, concretizam uma estética marxista. Suas afirmações não são definitivas: muitos conceitos são expostos e em seguida revisados, reformulados. São sobretudo combativos. E a reflexão sobre a atividade intelectual e política do homem é voltada para o triunfo dos valores novos, dedicada ao nascimento de uma atividade artística fundamentada no socialmente útil. Arte e política a serviço da transformação do mundo: a serviço da construção da sociedade e do pensamento marxista. Sua metodologia de análise já constitui uma lição. E para Brecht a política é uma ação contra as insuficiências do homem. Para Brecht a arte deve apresentar as coisas não como evidentes (despertando eco em nossos sentimentos), não como incompreensíveis, mas como compreensíveis, ainda que até o momento não compreendidas. Em nosso tempo decisivo, a arte deve optar: pode se transformar no instrumento de alguns, que diante da maioria assumem o papel de deuses e do destino, exigindo uma fé cuja qualidade primeira é permanecer cego. Ou pode aliar-se à grande maioria, transformando-se em arma a serviço do povo. Pode legar aos homens embriaguez, ilusão e milagres, assim como pode devolver o mundo aos homens. Pode fazer crescer a ignorância ou o saber. Pode apelar às potências que se fundamentam na destruição ou àquelas que se baseiam na ajuda prestada aos homens.

Brecht começou escrevendo para o jornal de sua escola, **A Colheita,** e com 16 anos chegou a publicar três resenhas literárias no **O Narrador,** suplemento literário do **Augsburger Neueste Nachrichten.** Estes textos são considerados anteriores a seu período literário (eram assinados com o nome de **Berthold Eugen).** Mas é curioso mencionar ao menos as três resenhas (de 1914): em **Uma coletânea de poemas populares,** comenta os poemas de Karl Lieblich, afirmando que suas canções **são realmente destinadas ao povo** (e que, quando acabar a guerra e florescer uma nova literatura alemã, serão citados pela **força, o amor e a verdade); A guerra** analisa com surpreendente habilidade o **Te Deum** de Carl Hauptmann, comparando-o à obra de seu irmão Gehardt Hauptmann; em **O Jardineiro,** de Rabindranath Tagore elogia a **eterna beleza** dos cantos de amor do poeta e filósofo indiano, que fascinam mesmo numa época desfavorável, dominada pelo ritmo das batalhas, doces melodias que **cantam e jubilam o amor e a felicidade, o que nos parece secundário, irreal nesta época.** Brecht tem 16 anos, mas sua crítica já está voltada para a poesia popular, a cultura oriental e a maneira como os escritores tratam a guerra.

Extrato das Anotações reúne escritos de 1920 a 1929: notas sobre a literatura alemã, comentários sobre obras de Döblin, sobre estilo, escritura e dadaísmo. Em setembro de 1921 pondera que até o momento ninguém descreveu a grande cidade como uma selva: **onde estão seus heróis, seus colonizadores, suas vítimas? A hostilidade da grande cidade, sua consciente maldade de pedra, a confusão babilônica de suas línguas? Em resumo, esta poesia ainda não foi criada.**

II

Sobre a Arte Antiga e a Arte Nova (1920-1933) são notas sobre Thomas Mann, romances policiais, obras de Shaw, **kitsch,** comentários sobre Döblin e especialmente sobre Samuel Butler. Brecht responde também a várias enquetes da imprensa. Em fins de 1925 o **Literarieschwelt** fez uma indagação a vários jovens escritores alemães: **o que vocês esperam da sessão do Pen Club em Berlim?** Muitos jovens intelectuais (entre eles Brecht, Brod, Piscator, Toller, Tucholvsky, Leonhard Frank, Grosz, Klabund, Döblin) haviam assinado um manifesto protestando contra a composição da delegação alemã (formada exclusivamente por velhos) e organizaram-se no chamado **Grupo 1925.** Brecht responde que a reunião é **absoluta e desesperadamente supérflua**

e prejudicial. Examina o problema de diferença de gerações em outros escritos da época. Responde também a enquetes sobre os melhores livros do ano: em 1926 cita **Lenin** de Guilbeaux **(livro fácil de compreender, objetivo e interessante, que traz uma boa descrição deste fenômeno), América** de Mendelsohn **(fotos excelentes que dão a impressão, certamente enganosa, de que as grandes cidades são habitáveis),** um livro de Arno Borg sobre natação, **Minha Viagem ao Mundo Nadando (melhor que a maioria dos últimos romances aparecidos, pois o autor é um homem mais inteligente que os autores destes romances, e seu estilo é melhor que o deles), a História das Grandes Fortunas Americanas** de Myers **(para os que amam a literatura criminal)** e **Guerra é Guerra (pelo preço de um disco de canções de Natal pode-se comprar para seus filhos este monstruoso livro de imagens).** Na enquete de 1928, cita: **Ulisses** de James Joyce **(modificou a situação do romance e constitui uma coleção de diferentes métodos de observação, o que o torna, para os escritores, uma obra de consulta indispensável); Do Outro Lado das Montanhas** de Butler **(importantes reflexões sobre o Estado); Marx — a vida e a obra** de Ruhle **(pela clareza com que apresenta uma grande teoria);** e a pequena brochura de Ihering, **Traição do Teatro Popular (uma tentativa de considerar o teatro como um negócio público e exercer sobre ele uma influência).** E menciona ainda, como literatura de consumo, **O Titã de Dreiser** e **Navios Negros** de Thomas.

Em 1927 ocorre o episódio do concurso de poesia, organizado pela **Literarische Welt** em 1926. Brecht publicou sua decisão em 4 de fevereiro de 1927 (como título **Breve Relatório Sobre 400 Jovens Poetas).** Seguem-se notas sobre poetas e poesia (especialmente sobre Rilke, Stefan George e Franz Werfel).

A nota mais importante é **A Poesia como Expressão:** definir a poesia como expressão é defini-la parcialmente. São indivíduos que se exprimem: classes, épocas. Insiste Brecht: **diz-se também que tal ou qual poeta sofreu muito, mas que seu sofrimento encontrou uma bela expressão e nesta medida é preciso felicitar-se por seus sofrimentos, pois produziram alguma coisa, foram expressos como exatidão (...) os sofrimentos passaram, os poetas permanecem, dizem (...) Mas que acontece se os sofrimentos não passaram, se justamente continuaram, senão para o homem que o cantou, ao menos para aqueles que não sabem cantar?**

Artistas e críticos não estão isentos de uma responsabilidade social concreta: existe uma **relação profunda e detestável entre os pintores e os escultores —** escreve em 1930 — **e uma situação na qual crianças esfomeadas não possuem leite.** O mesmo espírito que criou estas obras criou também esta situação.

III

Sobre a Crítica (1924-1931) são notas precedidas de uma afirmação rápida e incisiva: o que eu não gosto é ler numa crítica que meu chapéu é de um azul muito escuro e seria melhor um azul mais claro, **quando na verdade meu chapéu é amarelo.** É curioso transcrever um trecho com data provável de 1924 sobre a situação do teatro alemão: **o dinheiro nos abandona. O cinema toma a dianteira, é mais forte que todos os pavilhões de isolamento: a tela cai e esconde o nosso palco. Nosso público está frouxo e a crítica neurastênica (...) a tempestade ainda paira sobre nossas cabeças, e nós continuamos a cantar em nosso navio que naufraga. Os ratos deixaram este navio, o mais depressa possível. Vamos pendurar nossas camisas nos mastros, para que o vento encontre alguma coisa. E não nos deixemos cair no desespero. Não é o fim do mundo, meu amigos.** Critica a **Jovem Cena** (movimento criado em Berlim em 1921 por Moritz Steeler, visando a renovação da encenação): **eu vos acuso** (dirige-se a Ihering) **de acreditar no teatro existente. Vocês quiseram salvá-lo, aconselhando-o a montar as nossas peças. Mas não perceberam que para interpretar nossas peças, ele deveria se transformar inteiramente. É relativamente fácil aceitar nossas peças, mas é difícil montá-las.**

Para Brecht é fundamental que a crítica modifique seu ponto de vista, trocando a perspectiva estética, culinária, pela perspectiva sociológica e científica. A crítica deve perguntar: **a quem isso serve?** A arte vigente é velha e serve para perpetuar idéias ultrapassadas, que só servem a uma minoria. Acentuando os deveres de uma nova postura crítica, afirma: **vivemos numa situação onde qualquer coisa pode ser errada ainda que possua uma forma estética admirável. O belo não deve mais nos parecer verdadeiro, pois o verdadeiro não é compreendido como belo. É preciso desconfiar fundamentalmente do belo.** Os critérios de utilidade devem prevalecer sobre os critérios estéticos, é preciso estudar o complexo das representações e utilizar e desenvolver os métodos do marxismo. A crítica, do ponto de vista formal, deve estudar quais são as falsificações da verdade que resulta da utilização de certas formas estéticas (antigas): **deve ser materialista e deduzir uma forma de arte de um fim prático.**

Arte e Política (1933 a 1938) começa com uma nota em que Brecht afirma que o primeiro país que Hitler conquistou foi a Alemanha (e o primeiro povo que oprimiu, foi o alemão). É errado afirmar que a literatura alemã foi exilada: é mais exato dizer que o povo alemão foi dela exorcisado. Mas, ironicamente: **quando os fascistas a pisoteiam, é a maneira de se inclinarem diante dela.** Comenta o significado progressista da música, numa carta a Paul Hindemith, que estava enfrentando problemas com as autoridades alemãs. Acentua que ele, mesmo que escrevesse um anuário, entraria em choque com o poder fascista: **imagine as profissões que eu poderia inventar para certos nomes, para conferir a eles um certo vôo poético...** Esta parte dos **Escritos** contém os discursos de Brecht no I Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura (21 a 29 de junho de 1935, em Paris, na **Salle de la Mutualité**) e no II Congresso (realizado em junho de 1937 em Madri, em plena guerra civil). No primeiro Brecht insiste em afirmar que a barbárie não provém da barbárie, mas dos negócios: **aparece quando os homens de negócios não podem mais negociar sem ela.** Conclama a reflexão sobre as raízes do mal, ou seja, as relações de produção: **camaradas, falemos das relações de propriedade!** Brecht não está interessado numa discussão literária de problemas da cultura, mas sim no exame da situação da mesma dentro de perspectivas históricas concretas. Quem não combate pela eliminação da propriedade privada dos meios de produção não é um combatente contra o fascismo.

No discurso do II Congresso, Brecht defende a cultura com armas na mão: agora está nítido para todos que foi a mesma causa que destruiu Guernica e ocupou os sindicatos alemães em 1933. O povo italiano e o povo alemão perdeu toda possibilidade de uma produtividade cultural: **o povo espanhol, entretanto, defendendo sua terra e sua democracia, com armas na mão, conquista e defende sua produtividade cultural:** cada hectare de terra é um centímetro quadrado de tela do Museu do Prado. É preciso declarar guerra à guerra: **a cultura, durante muito tempo defendida apenas com as armas do espírito, mas atacada com armas materiais, ela mesma uma coisa não apenas espiritual, mas também e sobretudo material, deve ser defendida com armas materiais.** O escritor precisa se transformar num animal selvagem **(a palavra possui um som bárbaro. Mas alguém acredita que pode combater a barbárie vestido de anjo?).** E se interroga: como encontrar, nós escritores, **uma escritura que mate?**

IV

Considerações Sobre as Artes Plásticas (1935-1939) reúne nove notas e um ensaio mais longo. Referindo-se à crítica da identificação, Brecht afirma que a melhor maneira de usar a emoção na arte é proceder como na vida cotidiana: **não se vive para ter emoções — a gente vive e tem emoções. Pintores Comunistas** consiste em apenas uma frase: **Se perguntarem se vocês são comunistas, vale mais mostrar como prova os vossos quadros do que a carteira do Partido.** Brecht ataca os pintores abstratos: **me surpreende justamente porque vocês dizem que são comunistas.** Acentua que se fossem espíritos dóceis ao serviço dos poderosos, fariam bem em satisfazer o desejo de seus comandatários, que desejam representações propositadamente vagas. Poderiam então proclamar que são as linhas e as cores que suscitam as sensações fundamentais. Bastariam então os sentimentos mais indefinidos, à disposição de todos, ladrões e roubados, opressores e oprimidos. Mas está provado por milhares de exemplos que linhas e cores também desvendam a verdade, adquirem significados. Brecht analisa rapidamente o efeito de distanciamento contido em vários quadros de Brueghel, o Velho: analisa a posição das figuras humanas e dos objetos, a maneira de mostrar a natureza e a relação da mesma com os homens, etc. Em inúmeras ocasiões se refere a Brueghel como fonte de material para a reflexão do encenador interessado em descrever visualmente o conteúdo implícito de uma cena através de movimentos e disposição dos personagens no espaço cênico. Brecht analisa também a pintura chinesa, chamando atenção para a ausência de perspectiva **(não gostam de considerar todas as coisas sob um ângulo único. Suas pinturas justapõem diversas coisas, que se repartem sobre a folha como os habitantes de uma única e mesma cidade se distribuem nesta cidade, não independentemente uns dos outros, nem numa dependência que ameaça sua própria existência)** e para a presença de espaços em branco, onde os pintores deixam a matéria da tela, do papel ou do linho, ressaltarem como valores particulares **(parecem ter sido previstos,** no que se refere à dimensão e forma, **com tanto cuidado quanto os contornos dos objetos).**

O ensaio **Observação da Arte e Arte da Observação** foi inspirado por uma escultura de Ninan Santesson (tem data de agosto de 1939): é uma reflexão sobre a natureza da arte. Para muitos a arte deve produzir o mesmo efeito sobre todos, independentemente da idade.

da condição social, do grau de instrução. Se destina ao homem, velho ou jovem, culto ou inculto, trabalhador manual ou intelectual. Na prática o que se verifica, entretanto, é a existência de um pequeno círculo de conhecedores, que possuem elementos que permitem uma avaliação mais penetrante do trabalho artístico. Alguns artistas estão decididos a não trabalhar apenas para este número reduzido: querem fazer arte para todos. Segundo Brecht, isto parece democrático. Mas não é: democrático é transformar o pequeno círculo de conhecedores num grande círculo: **pois a arte exige conhecimento. A observação da arte não pode produzir um verdadeiro prazer se não existe a arte da observação.** Quem aprecia uma obra de arte, admira um trabalho realizado: é indispensável saber alguma coisa sobre este trabalho, para gozar o efeito.

Brecht analisa também as condições de produção da arte: hoje cada objeto é produzido coletivamente; não é mais o criador trabalhando individualmente — hoje o artista controla apenas uma fase da gênese de um objeto. E portanto: **não é suficiente simplesmente desejar consumir confortavelmente por um preço pequeno o resultado da produção artística; é necessário tomar parte na própria produção, ser também em certo grau produtivo, consentir em determinada perda de imaginação, associando sua própria experiência à experiência do artista, ou a ela se opor, etc.**

Assim, segundo Brecht, a obra de arte é um testemunho sobre um objeto real e sua beleza (uma cabeça, uma paisagem, um acontecimento entre os homens) e sobretudo uma explicação do objeto: **a obra de arte explica a realidade que formaliza, globaliza e transpõe as experiências de vida do artista; ensina a ver bem as coisas do mundo.** Os artistas de épocas diferentes revelam diferentes visões das coisas e dos fatos: a visão não depende exclusivamente da personalidade de cada um, mas também do saber que possui e do saber que seu tempo possui. Uma exigência do nosso tempo é considerar as coisas em evolução, como coisas que se transformam, influenciadas por outras coisas e outros processos. É uma concepção que se encontra na arte e na ciência de nosso tempo. O novo artista busca uma harmonia nova: não o ideal clássico, mas uma compreensão dialética da verdade. Mencionando o caso da escultura, afirma que a nova maneira de ver representa um progresso na arte da observação. É possível que durante algum tempo o público tenha dificuldade em contemplar estas obras: **até que ele também tenha realizado este progresso.**

ESCRITOS SOBRE ARTE, LITERATURA E POLÍTICA (II)

I

Sobre o Realismo (1937-1941) reúne sobretudo os escritos em que Brecht procura contestar teses de Lukács, afirmando que é contra uma teoria unicamente voltada para a descrição ou interpretação de obras literárias do passado, erigindo-as como modelos a serem fielmente seguidos (de onde portanto só se extraem diretivas puramente formais; pois a tentativa de aprisionar conteúdos novos em formas superadas é um "formalismo" tão evidente quanto a renovação da forma pela forma). Para Brecht, Lukács parte de um ponto de vista correto, mas sua nostalgia de um realismo clássico (das grandes obras literárias do primeiro período da burguesia), cuja continuidade não encontra nos romances de seu tempo, o conduz a formulações erradas e a uma compreensão estreita da essência do realismo. Brecht concorda com os aspectos críticos das observações de Lukács, mas pergunta: **onde está a parte positiva, construtiva, reivindicatória das concepções de Lukács?** Considera assim os ensaios de Lukács como insuficientes: às vezes dão a impressão de que o que realmente lhe interessa é o prazer estético, não a luta; a fuga e o recuo, não o ataque e o avanço.

O realismo, para Brecht, não é um assunto exclusivamente pertinente à literatura, mas sim um tema político, filosófico e prático. Que se refere ao conjunto da vida dos homens. E o escritor realista deve assumir esta postura diante de tudo, não apenas enquanto escritor; e mesmo assim deve ser crítico não só em relação ao que descreve mas também em relação à sua própria escritura. O expressionismo foi um beco sem saída, confuso e desigual (e erigindo a confusão em princípio): o caminho para o escritor revolucionário é o caminho do realismo. Mas esta concepção precisa ser historicamente definida: o mundo se transforma e face às novas exigências, o escritor não pode ficar limitado à imitação das fórmulas convencionais dos grandes mo-

mentos do romance do século XIX (Balzac e Tolstói, sobretudo): **fazer do realismo uma questão de forma, vinculá-lo a uma forma, e somente a uma, e a uma forma velha, é esterilizá-lo.** Brecht reconhece a importância e o ensinamento fundamental dos realistas clássicos da literatura burguesa: **Mas se trata também de superá-los. E isto não é simples questão de força criadora e de talento. Depende de nossa capacidade de satisfazer as condições da "nossa" luta. Os princípios formais que podemos extrair dos clássicos do realismo burguês, do realismo da época capitalista e imperialista, estão longe de serem suficientes.**

Brecht não quer fechar as portas da experiência: os escritores revolucionários e anti-fascistas desenvolvem elementos técnicos que surgiram no momento de crise do romance burguês. Mesmo que alguns se percam em seu processo: **é necessário ser paciente com a experiência.** Para Brecht, **Ulisses** de James Joyce é um grande romance satírico. Brecht destaca a introdução do monólogo interior no livro de Joyce. Tolstói, é evidente, teria escrito a cena de outra maneira. O que não é razão para condenar Joyce. O monólogo interior é uma conquista técnica da literatura burguesa decadente, que poderá ser usado por escritores revolucionários. Brecht cita outras vitórias no mesmo campo: a ruptura de estilo (em Joyce), a dissociação dos elementos (Döblin, Dos Passos), o método das associações livres (Joyce, Döblin), a montagem de atualidade (Dos Passos), a distanciação (Kafka). Condenando os que experimentam como formalistas, os lukacsianos também são formalistas, defendendo a arte velha. As novas técnicas narrativas podem definir um novo realismo: interromper um texto com montagem ou inserção de trechos de documentos ou informações, no fundo, consiste, inclusive, em ampliar, revitalizando, processos antigos da literatura, como a interrupção da ação dramática pelos coros nas tragédias gregas ou semelhantes processos no teatro chinês clássico. O realismo não é questão de forma. Cada caso deve ser verificado: **não podemos impedir a literatura de aproveitar as faculdades recentemente adquiridas pelo homem de hoje, tais como a percepção simultânea, a audácia na abstração, a rapidez das combinações mentais. Se o que se pretende é um rigor científico, é preciso examinar, com a paciência de um beneditino, que é precisamente a paciência de um sábio, o efeito resultante em cada caso em que estas faculdades são adaptadas ao domínio da arte.** A crítica marxista, sobretudo, deve proceder de maneira concreta e metódica. Não se deve invocar o santo nome do

marxismo em vão, nem de forma leviana: **isto não é marxista.** É possível discutir e mesmo fazer objeções a técnicas como o monólogo interior, a montagem ou o distanciamento. Mas nunca em nome do realismo. É preciso guardar a noção do povo que transforma a realidade, incompatível com limitar o realismo a regras estéticas, formuladas em períodos determinados, consideradas eternas: **não podemos deduzir o realismo de certas obras existentes: ao contrário, devemos empregar, para mostrar a realidade como dominável pelos homens, todos os processos, antigos ou novos, provados ou inéditos, derivados da arte ou de outros terrenos. É preciso evitar confundir tema e conteúdo: coloca-se em contradição as escolhas pessoais do autor com a tendência dos temas.** Para Brecht é evidente que as fases do desenvolvimento literário não podem ser saltadas: mas o novo deve superar o velho; este último deve estar presente no novo, mas dominado. Suprimido, mas conservado.

Para Brecht o único método para discernir um modo de escritura realista é o confronto da obra com a realidade a que se refere. É preciso interrogar a realidade (e não a estética) para saber da validade das formas literárias e artísticas: **existem cem meios de dizer ou de calar a verdade. Nós deduzimos nossa estética, como nossa moral, das exigências do nosso combate.**

Brecht discute também o sentido da literatura popular. O escritor no exílio, como ele, não escreve para o povo com o qual vive. Mas o abismo entre povo e literatura não nasceu agora com o nazismo: **a estética reinante, o preço dos livros e a polícia, sempre colocaram uma distância considerável entre o escritor e o povo.** E é necessário também não esquecer que o que foi "popular" ontem pode não ser mais hoje: **hoje o povo não é mais o que era ontem.** Brecht define o que é **popular:** o que é compreensível às largas massas, assumindo e enriquecendo seus modos de expressão; o que adota seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o; o que representa a parte mais avançada do povo, de tal maneira que o povo possa tomar o poder; o que está ligado às suas tradições, o que transmite à parte do povo que aspira à direção as conquistas da classe que atualmente possui o domínio. Define também o que é **realista:** o que desvenda a causalidade complexa das relações sociais, que denuncia as idéias dominantes como idéias da classe dominante; o que é escrito do ponto de vista da classe que possui prontas as soluções mais amplas às dificuldades mais prementes em que se debate a sociedade dos homens; o que sublinha o mo-

mento de evolução em cada coisa ou em cada acontecimento; o que é concreto, facilitando o trabalho da abstração.

Brecht discute ainda o problema de escrever para pequenos grupos, o que, em certos casos, não deve ser confundido com desprezo pelo povo: **tudo depende de saber se, por sua vez, estes grupos servem os interesses do povo ou se, ao contrário, trabalham contra o povo.** Brecht insiste em que o povo compreende e aceita formulações audaciosas, desde que falem sobre seus interesses: porisso compreendem melhor Marx que Hegel, mas quando recebem uma formação marxista, compreendem também Hegel.

II

Notas sobre o trabalho literário (1935-1941) são principalmente anotações e ensaios sobre poesia. Brecht refere-se a seus poemas como líricos, ainda que escapem às fórmulas do gênero: não possuem ritmo regular e tradicional, mas possuem ritmo variável, sincopado e gestual. Discute lirismo e lógica, assim como lirismo e arquitetura. Defende a atitude crítica (a única produtiva, a única digna do homem: **sem uma atitude crítica, o verdadeiro prazer artístico é impossível),** indispensável para a classe trabalhadora recolher a herança cultural burguesa. Analisa a estrutura dialética de alguns versos, referindo-se inclusive ao refrão da **Internacional.** Analisa Baudelaire, Goethe, Schiller e outros poetas. E também seus próprios poemas. Defende o plágio: **usar um pouco de um e de outro é prova de modéstia;** e insiste em que não tem sentido utilizar novas palavras, geralmente inferiores, para expressar uma idéia já formulada com palavras exatas — o certo é copiá-la. Defende a necessidade dos cantos políticos. E também da tradução dos mesmos: é possível que os originais sejam superiores aos traduzidos, mas se esta "constatação" leva a não traduzir, quando estes cantos são necessários, politicamente é uma postura insustentável. Para Brecht o proletariado forjou uma linguagem comum, o marxismo-leninismo, que não pertence exclusivamente aos trabalhadores de um só país: **o fato de que cada povo tem suas próprias imagens, sua própria experiência, sua maneira de exprimir-se não é uma dificuldade insuperável para o tradutor. Ele, no fundo, reencontra as dificuldades que enfrentou o autor original: este também escreveu sob encomenda e muitas vezes precisou procurar expressões populares correspondentes a fórmulas e a palavras de ordem abstrata.**

III

Artigos sobre Literatura (1934-1946) reúne textos sobre Feuchtwanger, Karl Krauss, Gottfried Benn, Aldous Huxley, H. G. Wells, Sholokov, Gorki, etc. André Gide é objeto de um estudo mais demorado: Brecht responde às opiniões do escritor francês, expostas no livro **Volta da URSS,** publicado em 1936. Num ensaio sobre a literatura tcheca, destaca a importância de Hasek, Bezruc e Kafka. Para ele o **Bravo Soldado Schweick** de Hasek é um dos três romances mais importantes que já foram escritos (isto numa nota de 16 de agosto de 1955, publicada em outro trecho dos **Escritos).** Kafka deve ser lido com muita perspicácia e conhecimento de causa, como se seus livros fossem panfletos ilegais. Discute também a jovem literatura norte-americana, produzida pela crise econômica do capitalismo norte-americano (afirmando que a fonte deste verismo frenético é o romance **Fome** de Knut Hamsun), mencionando obras de James L. Cain **(The Postman** e **Serenade),** John Steinbeck **(Of Mice and Men)** e Horace McCoy **(No Pockets). Detalhes Cômicos** são 32 anotações recolhidas para a redação de seu nunca escrito **Romance dos Tuís.**

Brecht faz ainda uma longa análise das obras de Henrich Mann, por quem possui especial admiração e afeição (o contrário do que sente pelo irmão). Para Brecht, Heinrich mantém vivo o pensamento cultural e político alemão durante os difíceis anos de exílio. Foi um homem que nunca encontrou uma segunda pátria: **a pátria definida como o país onde melhor se pode lutar pela humanidade.** Mas seu grande humanismo é o amor pelos homens (que assume a forma de ódio combatido aos opressores). E sua grande esperança é a união dos oprimidos. **Escritores no Exílio** é uma carta dirigida a Karin Michaelis, que completa 70 anos em New York em março de 1942. Brecht afirma que a literatura alemã não possui tantos escritores exilados como a chinesa: **os poetas e filósofos chineses tinham o hábito de irem para o exílio como os nossos vão para a Academia.**

São ainda de extrema importância os dois artigos sobre o romance policial: para Brecht este gênero literário atinge nível estético porque, entre outros motivos, consiste em executar variações sobre elementos mais ou menos constantes. O romance policial trata do pensamento lógico e exige do leitor um esforço para um pensamento lógico. O leitor não é enganado (ele atribui ao policial inglês uma superioridade nítida sobre o po-

licial norte-americano; Brecht foi em toda sua vida um grande "devorador" de livros policiais e os conhecia a fundo): recebe todos os dados e todas as informações e pode desvendar os problemas antes mesmo do detetive. O fundamental no gênero é que não é a ação que se desenvolve a partir dos personagens. São os personagens que se expõem e evoluem a partir da ação. Comparando a literatura policial com a literatura de vanguarda, Brecht afirma que a primeira é mais importante, apesar de tudo que implica de primitivo (e não somente do ponto de vista estético): responde melhor às necessidades dos homens do século científico. Seria absurdo negar que os personagens são esquematicamente apresentados: deles é dito apenas o necessário para que seus atos sejam compreendidos. O prazer intelectual, afirma Brecht, encontra sua fonte no "problema" que o romance policial coloca para o leitor e para o detetive.

IV

As Artes e a Revolução (1948-1956) são cartas, notas e discursos escritos já em Berlim, na RDA, depois do exílio. Referem-se sobretudo à edificação de uma nova política cultural. O governo empreende a reorganização das instituições artísticas e culturais (em 7 de janeiro de 1954, inclusive, é criado o Ministério da Cultura, globalizando uma série de comissões formadas logo após o fim da guerra e à libertação do território alemão oriental). Brecht intervém com críticas, sugestões. O governo apela para a iniciativa e o senso de responsabilidade de seus escritores e artistas. Brecht participa de discussões, mantendo sempre um pensamento vigilante, consciente do significado do momento.

Em 1950 escreve um artigo sobre os escritores norte-americanos que se recusaram a depor no interrogatório maccarthista invocando um artigo da Constituição dos EEUU e estão agora ameaçados de prisão por "insulto ao Congresso". **Meus companheiros americanos,** afirma Brecht, **estavam protegidos pela Constituição, mas a Constituição não estava protegida.** Os escritores poderiam não ser presos. mas seriam incluídos nas "listas negras", o que os privaria de trabalho. Seu nomes não apareceriam na lista necrológica. Não seriam privados da vida, mas de todo meio de sobrevivência. Brecht diz que a Constituição norte-americana foi redigida numa época em que a deusa da liberdade tinha petróleo na lâmpada, não no rosto.

Em 26 de setembro de 1951 dirigiu uma carta aberta aos escritores alemães, protestando contra o rearmamento da RFA. Em 1952 o escritor do setor ocidental, Wolfgang Weyrauch, envia a Brecht 13 perguntas sobre seu silêncio após a carta, precedidas de uma mensagem marcada pelo respeito e pela admiração. As perguntas são bastante agressivas: por exemplo, "você ficou esquizofrênico, Bertolt Brecht?" ou ainda "sua mão esquerda ignorava o que fazia sua mão direita?" Brecht respondeu a quase todas as perguntas, mas nunca enviou as respostas. No final, afirma: **não é porque vivo aqui que tenho as opiniões que tenho; é porque tenho estas opiniões que estou aqui** (na RDA). Em outros escritos refere-se a Lutero, Lorca, Virgílio, Lucrécio, poesia popular, Barlach, Teo Otto, Feuchtwanger, Becher, Arnolt Zweig, etc. Redige também o necrológio, em nome da Academia de Artes, de Paul Rilla.

Define-se pela representação objetiva dos fatos, mas contra o objetivismo, que negligencia o elemento subjetivo e a vontade do autor que visa a transformação produtiva das situações e das relações dadas, e **oferece a realidade de imagens que não imprimem nenhum impulso à modificação e à evolução.** Flaubert afirma que a imparcialidade é o sinal da força e o escritor deve ser o espelho da verdade exterior. Brecht afirma que não devemos ser os espelhos da verdade externa: **quando absorvemos o objeto, é necessário que alguma coisa que venha de nós se junte a esta absorção, antes que o objeto seja reproduzido para fora. Isto é, uma crítica, favorável e desfavorável, à qual o objeto deve ser submetido do ponto de vista da sociedade. De forma que o que sai de nós contenha um elemento belo e bastante pessoal, mas de uma natureza dupla, devida ao fato de que nós nos colocamos do ponto de vista da sociedade.**

Para Brecht as obras verdadeiramente internacionais são as obras nacionais, assim como as verdadeiramente nacionais são as que assimilam as tendências e inovações internacionais. E ele volta a discutir o problema do formalismo: a forma não é tudo, mas possui importância essencial; negligenciando-a, reduz-se a obra de arte a nada; pertence intrinsecamente ao conteúdo; as críticas dirigidas contra o formalismo se referem às novas formas de arte que nada trazem de novo, senão justamente novidades formais; o problema do formalismo é a crise do pensamento decadente, e assim a crise do capitalismo aparece, na arte, no esforço feito pelos artistas para conferir novos atrativos aos velhos conteúdos burgueses (assim se produziu um fenômeno

de decadência muito particular, ou seja, o divórcio da forma e do conteúdo numa obra — a forma, que é nova, desvinculando-se do fundo, que é velho; em outras palavras, **só os conteúdos novos admitem as formas novas).**

São ainda de extrema importância **Política Cultural e Academia de Artes** (escrito em 13 de agosto de 1953, sobre os debates realizados em junho e julho em Berlim; Brecht afirma que a arte deve contribuir para destruir as velhas concepções que ainda predominam na sociedade alemã socialista, mesmo nos setores da classe operária: **nós voltamos as costas muito cedo ao passado mais recente, desejosos que estávamos para olhar ao futuro. Mas o futuro depende da liquidação do passado;** afirma ainda — **nosso realismo socialista deve ser ao mesmo tempo um realismo crítico); O que nós temos que fazer?** (texto inacabado, onde Brecht afirma que o estilo de uma obra literária deve ser o mais simples e o mais inteligível **possível,** pois não é possível conduzir vitoriosamente a luta pelo socialismo com um punhado de conhecedores dotados de uma cultura artística refinada e capazes de resolver difíceis charadas; mas é preciso compreender o significado do simples e inteligível **possível,** pois muitos temas não poderão ser expostos ou debatidos sem um aprofundamento mais complexo; muitos são os estilos necessários no momento, inclusive a agitação e a propaganda que poderá não ser feita segundo os modelos dos clássicos, mas pouco a pouco, com o povo sendo educado nas ruas, nas empresas, nas escolas e no Partido, estas obras se tornarão mais compreensíveis); e o **Discurso Pronunciado no IV Congresso de Escritores Alemães** (em janeiro de 1956 em Berlim) Brecht termina afirmando: **escrevemos sob condições novas. O estilo socialista e realista que estamos realizando, enquanto socialistas e realistas, para serem usados por nossos novos leitores, construtores de um mundo novo, é, como acabamos de ver, suscetível de importantes desenvolvimentos literários diante da grande luta, em particular, creio que, graças ao estudo da dialética materialista e ao estudo da sabedoria popular. Tanto isto é verdade que construímos nosso Estado não para a estatística, mas para a história; e que são os estados sem a sabedoria do povo?**

Existe ainda um volume de **Escritos Políticos** de Brecht (uma coletânea de notas e artigos reunidos nos volumes apenas citados). Algumas poucas páginas, entretanto, são novas. Destas o mais significativo são as referências a Stálin. Numa nota escrita antes de 1938 Brecht já havia afirmado: **Não é possível dizer: "No Estado operário russo impera a liberdade". Mas é possível dizer: "Ali impera a liberação".** O fato da ditaduta do proletariado. ter conduzido à ditadura de um só homem, para Brecht, depende de saber se o país, no qual acontece a revolução, necessita de uma tal forma de desenvolvimento das forças primitivas ou não. E acrescenta (ainda um escrito de antes de 1938): **possivelmente também depende de em quantos países tenha êxito a revolução. O mero desejo de liberdade pessoal não decide a este respeito.** Já em 1953 ele afirma que uma das graves conseqüências do stalinismo é a atrofia da dialética. Somente o conhecimento da mesma pode fazer compreender a transição que vai de Stálin enquanto motor para Stálin enquanto freio. Sem ela também não se pode compreender a negação do Partido através do aparelho, a transformação de lutas de opiniões em lutas pelo poder, a transformação em lend de uma pessoa condutora para as conquistas das grandes massas atrasadas na causa do distanciamento e da paralisação destas massas. Conclui Brecht: **a avaliação histórica de Stálin requer o trabalho dos historiadores. A liquidação do stalinismo só pode ser conseguida mediante uma gigantesca mobilização da sabedoria das massas através do Partido.**

TEORIA E PRÁTICA DO ESPETÁCULO

I

É impossível expor ou discutir criticamente tudo que Brecht escreveu sobre dramaturgia (crítica da tradicional e defesa de uma nova, que chama de "não-aristotélica") ou sobre o espetáculo (crítica do tradicional e exposição teórica do que realizou na prática: o teatro que inicialmente chama de "teatro épico", mais tarde abandonando o termo por outro mais preciso: "teatro dialético"). Seus ensaios, artigos, notas de trabalho, entrevistas, debates, expõem uma atitude crítica que se fundamenta na prática, em seu trabalho como encenador. Dos problemas que enfrentou dirigindo peças ou refletindo sobre encenações já feitas, ou impulsionado pela necessidade de precisar conceitos e proposições, em seu permanente processo de revisão de trabalho, nasceram notas e observações, que constituem a mais importante contribuição à teoria do teatro contemporâneo. Brecht quase nunca chegou a uma sistematização mais rigorosa de seu pensamento estético. Mas esboçou uma teoria do espetáculo sempre verificada pela experimentação prática. Na verdade suas peças se explicam pela teoria, assim como a teoria só pode ser compreendida com a leitura de sua dramaturgia. O conjunto de seus escritos sobre teatro (que ainda hoje continuam a ser publicados) forma um capítulo básico da elaboração de uma estética marxista.

Examinando a trajetória de Brecht já nos referimos a textos básicos, no nível na teoria do espetáculo, como as notas para as peças **Ópera de Três Vinténs, Mahagonny, A Mãe, Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas, Katzgraben,** etc. Seus **Escritos sobre o teatro** estão editados, em alemão, em 7 volumes. Nos limitaremos a expor, sem maior estudo, as formulações principais de alguns ensaios indispensáveis. Principalmente os dois textos fundamentais, **summa** de seu pensamento teórico sobre dramaturgia, espetáculo e significado sócio-estético do teatro: **Pequeno Organon sobre o Teatro** (1948) e **A Compra do Cobre** (também conhecido como **Os Diálogos de Messingkauf** — iniciado em 1937 e concluído em 1951).

II

No relato **O Velho Chapéu** (1937), Brecht mostra um ator escolhendo um chapéu para um pequeno papel em **A Ópera de Três Vinténs:** é a narrativa de uma longa e minuciosa escolha, cheia de hesitações, de análise, decisões. o jovem ator preocupado com o significado do chapéu em relação ao personagem que pretende mostrar numa fração de segundos em cena, mas sem abdicar do desejo de mostrá-lo da forma mais justa e correta possível, do ponto de vista social. Brecht, fascinado, conclui: **é um ator da era científica.**

Num poema sobre **O Teatro Cotidiano** (parte dos ensinamentos de **Messingkauf** foram também escritos em forma de poema) chama a atenção dos atores que trabalham em teatros fechados, sob a luz de sóis artificiais, diante de uma platéia silenciosa, para o teatro que acontece nas ruas, todos os dias, todos os momentos. Um teatro vivo, material, alimentado pela vida social e política: um teatro natural, não artístico, mas fundamental. Mesmo que se faça um espetáculo utilizando e aperfeiçoando os recursos técnicos e a elaboração artístico-formal, será sempre um teatro menor, inexpressivo e sobretudo inútil, se for inferior, em sua essência, ao teatro das ruas. Em **Cena de Rua** (1930) propõe um modelo concreto para o novo teatro, que chama "teatro épico". Conta como um cidadão qualquer mostra a outros o acidente que acaba de presenciar. Neste modelo primitivo estão formulados, com espantosa clareza, todos os elementos indispensáveis ao teatro épico, todos os princípios que iriam revolucionar de forma irreversível o teatro contemporâneo: a necessidade do ator narrar objetivamente os fatos, imitando os personagens apenas no que é necessário, sem nunca identificar-se a eles, assumindo uma função social precisa. Pois seu objetivo é contar o que aconteceu. e descrever as alternativas do que presenciou. Desvendar suas causas e suas conseqüências, comentando apenas o necessário para o conhecimento mais completo possível do que aconteceu. Mantendo os que o escutam num estado de permanente reflexão crítica. Brecht mostra os objetivos, a estrutura e a necessidade de um teatro dirigido à razão do espectador, através da técnica que chama **efeito de distanciamento (verfremdungseffekt, o Efeito V).** Já no

relato da **Cena de Rua** estão as colocações que implicam numa revisão de alguns conceitos tradicionais da estética ocidental, alterando todo o significado social do teatro. Já em seus escritos dos anos 20, Brecht, analisando criticamente a decadência das velhas e tradicionais fórmulas da dramaturgia e do espetáculo, defendia a necessidade de um teatro novo, que deverá ser épico e didático (prazer e ensinamento não são elementos contraditórios; o erro consiste justamente em pensar um sem o outro). Para a construção deste novo teatro serão imprescindíveis os sociólogos. Este novo teatro terá que conquistar um público novo, formar um novo espectador: não satisfará aos cânones da velha estética — ao contrário, a destruirá. A característica deste novo tipo de espetáculo é dirigir-se mais diretamente à razão do que à afetividade: **o espectador não deve viver o que vivem os personagens, mas sim colocá-los em questão.**

Definindo a situação do encenador em 1928, afirma Brecht que o que existe é suficiente para assistirmos a representações justas de boas peças antigas, mas não o bastante para a montagem de peças novas. Insiste ainda em que é certo que a tarefa dos encenadores pode ser apresentar as peças tradicionais como se fossem novas. Mas na verdade o que se via eram espetáculos de peças novas como se fossem velhas. Mas Brecht reconhece que um novo tipo de encenador começa a surgir: procuram descobrir uma linguagem mais eficiente, mesmo utilizando peças de autores que nada têm a dizer. Assim preparam o novo espectador e destroem o velho estilo teatral reacionário que, em estreita ligação com a reação política, **exerce hoje uma ditadura absoluta sobre o teatro.** A atenção de Brecht está voltada para o público: as novas experiências fatalmente levarão a uma diminuição de freqüência ao teatro. Mas o que importa é buscar um espectador interessado não em lembranças mas em apetite — **interessado pelas batalhas de idéias de seu tempo.** Para esta tarefa de construção, a sociologia é indispensável e a estética desprezível: assim como a ciência liquidou velhas superstições, a sociologia, teoria das relações entre os homens, será o ponto de partida para uma reflexão nova sobre o homem e a sociedade.

No **Diálogo sobre a arte dramática** (17 de fevereiro de 1929) Brecht já menciona que o ator deve representar para o público da era científica, isto é, mostrar sua sabedoria: o conhecimento das relações humanas, as atitudes e as forças humanas. Isto através de uma interpretação consciente, que descreva o personagem ao público, sem apelar para o sugestionamento, sem colocar a platéia em transe. Num artigo de 21 de março de 1929 Brecht fixa um novo objetivo para o teatro: a pedagogia. E afirma que para o aparecimento de uma nova dramaturgia é necessário um novo método dramático: a dramaturgia dialética substituirá a dramaturgia idealista. Nos primeiros passos da renovação, o regime vigente era considerado como um dado e portanto não era questionado. Brecht observa que a incontestável primazia do teatro sobre a literatura dramática, naquele estágio, foi um progresso técnico revolucionário, na medida em que marcou a primazia dos meios de produção sobre a produção propriamente dita (e insiste em que neste ponto o conhecimento da economia revolucionária é indispensável), permaneceu o obstáculo principal à grande modificação da função que ela mesma tornou possível.

III

Brecht afirma que o fim da República de Weimar e a ascensão do fascismo paralisaram a revolução teatral que vinha se processando na Alemanha. Além de certo nível de desenvolvimento técnico, o teatro épico exige a presença, na vida social, de um movimento poderoso que tenha interesse em que as questões vitais da nação sejam livremente invocadas para que possam ser resolvidas. Já nos últimos anos de Weimar a dramaturgia assumiu uma postura decididamente racionalista, à medida em que o fascismo insistia no fator emocional. Mas comenta que foi justamente a forma mais racional de seu teatro, as peças didáticas, que provocaram sempre as reações mais emocionais. Brecht insiste que a emoção tem sempre um fundamento de classe bastante determinado: se manifesta de maneira específica, vinculada a uma época. Não é intemporal nem universal. É um erro do teatro tradicional separar a razão do sentimento, eliminando a primeira: diante da menor tentativa de introduzir um elemento racional na prática teatral, os adeptos do teatro convencional começam a gritar, erroneamente, que se pretende eliminar os sentimentos e as emoções. Mas naqueles anos, o teatro ganhou um crítico vigilante e profundamente interessado na nova dramaturgia: o policial. Isto na medida em que esta nova dramaturgia se mostrou capaz de desvendar a verdade aos espectadores.

Brecht afirma que para que o teatro possa fornecer reproduções realistas da vida em comum dos homens,

é preciso restabelecer sua realidade enquanto teatro. Se perseguirmos no palco um máximo de ilusão, assistiremos a um processo contingente, espontâneo. A representação inteira assume um ar de natural e o espectador não pode fazer intervir seu julgamento ou sua imaginação. Ficando submetido, transformando-se em objeto da força que vem do palco. Para atingir ao objetivo de mostrar o mundo como dominável pelo homem, é preciso começar não falando em arte, não se ajoelhar diante das regras da arte, não procurar fazer obra de arte. Assim os objetivos poderão ser alcançados. Pois o que se considera "arte" é uma série de leis superadas pelo movimento histórico, que não mais correspondem às necessidades orgânicas do momento histórico. Todos os recursos técnicos, toda sorte de experiências devem ser tentadas — fazendo intervir a arte na medida em que for necessária. Assim será edificada uma nova arte — **pois sem dúvida será uma arte conseguir representar o mundo de tal maneira que o homem possa dominá-lo.**

Brecht retoma a formulação da estética burguesa revolucionária, fundada pelos fi'ósofos do século das luzes, Diderot e Lessing, que definiram o teatro como local de **divertimento** e **ensino.** E desenvolve o conceito, afirmando que assim como não existe incompatibilidade entre ambos, é preciso reconhecer que a sociedade os tem mantido separados, mas que existe uma nova forma de apreensão do conhecimento, a forma revolucionária, que não exclui o prazer. Brecht realiza a crítica à identificação. Aristóteles definiu a "catarsis" como o objetivo da tragédia. Ou seja, a purgação do medo e da piedade através da imitação de ações que suscitam o medo e a piedade no espectador. Esta purgação repousa sobre um ato psicológico preciso: a identificação do espectador com o personagem que imita. E acentua: **chamamos dramaturgia aristotélica toda a dramaturgia que provoca esta identificação, não importando saber se este resultado é alcançado apelando ou não às regras enunciadas por Aristóteles.** Ao correr dos séculos, este ato psicológico bastante particular foi realizado segundo as maneiras mais diversas. Procura assim mostrar que buscar a identificação do espectador com o personagem não é uma verdade eterna, mas uma técnica histórica, portanto provisória e superada. Representou um grande progresso numa época. Agora tornou-se um obstáculo ao novo desenvolvimento da função social da arte do espetáculo. A burguesia ascendente, realizando a emancipação econômica do indivíduo, desenvolveu as forças produtivas. E tinha interesse em que sua arte provocasse a identificação. Agora a livre individualidade é um obstáculo a um novo impulso das forças produtivas. E a técnica de identificação perdeu a razão de ser. O indivíduo desiste de sua função em nome das grandes lutas coletivas. O ponto de vista individual não permite mais compreender os processos definidores de nosso tempo e nestes processos o indivíduo isolado não pode interferir. Assim desaparecem as vantagens desta técnica. Sem que com isso a arte desapareça da face da terra, como querem alguns. É preciso modificar a técnica em função da nova tarefa do teatro. As emoções, sempre manipuladas pelas classes dirigentes, devem ser submetidas à crítica consciente. Mas colocar a identificação fora da esfera da arte não implica em afastar o sentimento e a emoção, eliminar as reações afetivas. O que se transforma é a maneira de utilizá-las, assim como seu conteúdo.

Brecht indica um novo caminho: a técnica do distanciamento. Retirar de um personagem ou de um acontecimento, o que possui de conhecido, de evidente, de habitual, fazendo nascer em seu lugar o espanto, a surpresa, a curiosidade e a dúvida. O distanciamento implica assim na "historicização" dos personagens e dos acontecimentos, que devem ser apresentados como históricos, portanto transitórios. Os homens que estão em cena não são imutáveis, vítimas de seus destinos. O espectador pode reconhecer e ver, por trás de cada personagem ou de cada situação, uma verdade e um processo histórico concreto: pode adotar uma atitude crítica permanente, assim como o homem de nosso século adotou esta atitude diante da natureza. O teatro passa a acolher o espectador enquanto homem que transforma o mundo. E com ele discute esta transformação permanente. Não pretende iludir e enganar, embriagar o público com mistificações: procura revelar a verdade. Brecht insiste: o problema é saber como o teatro pode ao mesmo tempo ser recreativo e didático, como transformá-lo de feira de ilusões e de comércio de drogas em local de experiências novas, como ajudar o homem a transformar o mundo. A solução brechtiana, ele mesmo afirma, é um caminho, que ele e tantos outros escolheram. E este caminho implica numa permanente atitude crítica para com a realidade e para com o próprio caminho. Um único princípio permanece inalterado: o de sempre subordinar todos os princípios à tarefa social que é necessário cumprir a partir de cada realização cênica.

IV

Nova Técnica de Interpretação (1940) é um dos trabalhos teóricos mais conhecidos de Brecht. O texto é curto, mas um apêndice composto por 19 notas amplia suas formulações. Brecht afirma que a finalidade do **Efeito V** é fornecer ao espectador uma possibilidade de observação e crítica diante dos acontecimentos encenados: **os meios usados, são os meios artísticos.** Uma premissa exigida é remover tudo que é "mágico" do palco e da platéia, para evitar que se originem "campos hipnóticos". Referindo-se às primeiras experiências do teatro épico (sobretudo suas próprias peças), Brecht afirma que evitou-se "aquecer" o público por meio de uma representação com músculos tensos, assim como nunca procurou colocar a platéia em transe, para dar a ilusão de que assiste a um acontecimento normal que não foi antes ensaiado. É fundamental que o que deve ser mostrado pelo ator seja complementado por um **gestus,** que deixe claro o que está mostrando. É preciso abandonar a noção de uma **quarta parede** que separe o público do espetáculo: neste sentido é possível o ator dirigir-se diretamente ao público. Quando utilizar este recurso deve fugir das técnicas do **à parte** do teatro antigo, dirigindo-se ao espectador de forma clara e evidente. Durante a preparação do espetáculo, o ator poderá utilizar os recursos da empatia, para pesquisar o procedimento de determinadas pessoas. Mas é um método que deve ser abandonado depois dos ensaios iniciais. Para evitar uma identificação prematura com o personagem, o ator deve durante o maior tempo possível desenvolver a atividade de ler para si (não para os outros). Neste primeiro período é fundamental "memorizar as primeiras impressões". O ator deve ler seu papel com espanto, sensível às contradições: é sobre elas que desenvolverá seu trabalho posterior. Quando estiver em cena, deverá procurar deixar evidente para o público as alternativas do personagem que está mostrando: deve procurar evidenciar que uma fala está sendo dita em vez de outra, uma ação sendo executada como resultado de uma decisão — assim sua representação deve deixar nítido que está representando apenas uma das variantes possíveis. Insiste Brecht: **naquilo que ele faz deve estar compreendido o que ele não faz.** Assim os gestos adquirem o significado de opções e o personagem permanece sob controle. Esta teoria é chamada por Brecht de "não-porém". O ator mostra seu personagem, não procura "viver" seu papel sem identificar-se com ele: não tenta se convencer a si mesmo

(e assim convencer os outros) de que está transformado em outro.

O ator não deve apresentar seu texto como uma improvisação do momento, mas sim citá-lo. Para um distanciamento das falas e das ações, aconselha três recursos a serem usados nos ensaios: a transposição para a terceira pessoa do singular, a transposição para o passado, dizer o texto precedido de instruções e comentários do autor sobre o personagem e a ação que diz ou executa. Todo sentimento deve se refletir exteriormente, isto é, deve ser transformado em gestos. O ator precisa encontrar uma expressão visual que confira significado às emoções que experimenta o personagem, uma ação que revele seu estado emocional. Brecht cita o ator chinês, que consegue o **Efeito V** observando seus próprios movimentos. Quando se apresenta ao público o ator deve dar a impressão de leveza que resulta de dificuldades vencidas, mas deve apresentar os acontecimentos ao espectador com uma forma acabada que corresponde à sua opinião de como é ou foi a realidade: não deve esconder que estudou e ensaiou a cena, assim como o acrobata não esconde seu treino. Precisa conhecer a realidade e praticar o que as escolas de interpretação condenam, com a desculpa de que "mata a originalidade": saber copiar. É importante notar que o ator fala no passado, mas o personagem no presente. Deste relacionamento dialético é possível descobrir uma linguagem cênica para o intérprete. E nada impede que o ator preencha seu personagem com os sentimentos que deve ter. Esclarece Brecht: **o próprio ator não é uma pessoa fria, que não desenvolve sentimentos mas estes não são necessariamente os mesmos daqueles do personagem. Suponhamos que o personagem fale algo em que realmente acredita. O ator pode exprimir, deve poder exprimir, que isto não é verdade, ou que não é o momento de dizer esta verdade, ou então outra coisa.** Mostrando sua posição, convida o espectador à reflexão, à verificação crítica do que está apresentado. O ator precisa, portanto, assumir a visão crítica da sociedade, salientando os traços que pertencem ao âmbito da sociedade. O espetáculo se converte então num colóquio com o público, a respeito da situação social.

A finalidade do **Efeito V,** esclarece Brecht, é distanciar o **gestus** social. E define **gestus** como a expressão, mímica e gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época. A técnica decisiva é a **historicização:** os acontecimentos, mesmo os cotidianos, devem ser mostrados como transitórios. O comportamento dos homens não é simplesmente hu-

mano e imutável, mas tem particularidades e características ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História: está sujeito à crítica do ponto de vista da época posterior. Esta forma de representação, lembra Brecht, não tem nada a ver com estilização: sua finalidade é mostrar o mundo ao espectador de forma que lhe forneça a perspectiva de atuar sobre este mundo. E também esta forma de representação provoca emoções: mas emoções que diferem bastante das emoções provocadas pelo teatro convencional.

Definindo o **Efeito V** como algo que acontece no cotidiano, nada mais que uma maneira muito empregada para fazer com que uma coisa se torne compreensível aos outros ou a si próprio, Brecht esclarece ainda que acentuou especialmente a posição racional talvez por causa da ênfase grotesca com que o fascismo acentuava as emoções, e também pela queda ameaçadora do racionalismo nas concepções estéticas de escritores de esquerda.

Mostrando exemplos cotidianos de distanciamento, Brecht cita o fato de que, para tomarmos consciência de nossa mãe como mulher de outro homem, é necessário o efeito produzido quando a mãe, divorciada, casa novamente e nos apresenta um padrasto. E também: **a definição dos esquimós, "o automóvel é um avião sem asas que rasteja no chão", também distancia o automóvel.**

E ainda: **o próprio efeito de distanciamento, através desta apresentação, de certa maneira foi distanciado, nós salientamos uma operação comum, freqüente, como se fosse algo especial e com isso tentamos fazê-la se tornar compreensível.**

O PEQUENO ORGANON E A COMPRA DE COBRE

I

As notas de Brecht reunidas nos **Escritos sobre o Teatro** referentes à profissão do ator são precedidas de uma observação marcante: **você é remunerado (e empregado) segundo o que traz de lucro ao proprietário do dinheiro ou segundo uma reputação que ele pode reconverter em dinheiro. Os teatros do Estado remuneram os serviços que trazem proveito às idéias dominantes, isto é às idéias dos que dominam, com os impostos daqueles que são dominados. É bom que você saiba que você é um empregado como qualquer outro.**

O termo **gestus** é mais explicado no artigo **A Música-Gestus** (escrito em 1932): **gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais.** O **gestus** define uma relação social, mas nem todos os **gestus** são sociais: a atitude de espantar uma mosca não é um **gestus** social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. Brecht acentua: **o gestus social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais.**

É curiosa a observação feita sobre o trabalho do ator: deve representar para ser visto mais de uma vez, portanto deve representar de forma que seja necessário ser visto várias vezes (para que tudo seja compreendido).

O artigo **Atitude de Encenar** define algumas regras para os diretores: encenar não significa trazer uma concepção pronta e executá-la, mas sim trazer uma proposta de trabalho que coletivamente precisa ser testada com os atores e colaboradores, para sua validade ser verificada na prática; o diretor não deve se deixar levar pela primeira solução encontrada, nem pela mais fácil; se existir uma forma justa de resolver uma cena, no máximo esta será uma das soluções possíveis e será

portanto necessário pesquisar todas, nem que seja para enriquecer a que for definitivamente escolhida; nos ensaios, o diretor deve provocar a incerteza e incentivar a dúvida, suscitar desconfiança, deflagrar crises — os atores devem confiar em sua capacidade de **não** escolher uma solução errada; e todas as propostas e variantes não devem ser apenas discutidas, mas, sobretudo, experimentadas e interpretadas, para uma avaliação justa.

Brecht chama os cenógrafos de "arquitetos do palco". O cenário deve ser concebido durante o processo de trabalho. Não deve ser apenas um espaço para o ator, mas um companheiro: um pedaço de porta precisa também ser ensaiado, como o ator. E um fragmento de cenário pode ser também um figurante ou um protagonista, dependendo da necessidade da cena ou do momento da peça. A tarefa do encenar é mostrar o mundo, para provocar imagens críticas. Limitar-se a um espaço ou a preencher o cenário com móveis e objetos, seria como pedir a um pintor histórico que pintasse objetos e espadas no ar, para depois chamar outra pessoa para preencher os espaços livres e colocar mãos para segurar as espadas. Um arquiteto de cena, afirma Brecht, progride com lentidão, experimentando. Se o cenário mostra uma cidade, deve mostrar que é uma cidade construída para durar o tempo do espetáculo. A proposta de cenografia deve ser confrontada nos ensaios. Pois, para o cenógrafo, os desejos e aspirações dos atores devem se constituir em fonte de invenção permanente. Símbolos gerais e vagos nada definem. É necessário descobrir signos que sugiram indicações realistas sobre o ambiente onde evoluem os personagens do drama. Brecht defende, em termos de cenografia, um realismo seletivo: a reprodução de um local que ofereça elementos para o entendimento das relações entre os homens, destacando os que existem na realidade, mas não são imediatamente visíveis após um simples olhar. Cabe ao cenógrafo realizar esta revelação da verdade. Deve sugerir. Com a condição de que estas sugestões apresentem um interesse histórico ou social superior ao oferecido pelo ambiente real.

Também a música deve assumir uma atitude política. O **gestus** geral da demonstração que acompanha cada **gestus** mostrado em particular será sublinhado nas canções, que se dirigirão diretamente ao público. Para Brecht a música possui inúmeras maneiras de ocupar seu posto no teatro sem perder sua independência. Pode tomar posição sobre os temas abordados no palco. O que não impede que possa ser às vezes utilizada apenas para introduzir uma variedade no divertimento. No **Pequeno Organon** Brecht cita como exemplo a música escrita por Eisler para a cena do carnaval de **Galileu:** uma música triunfal e ameaçadora, indicando o significado subversivo que o povo confere às teorias científicas.

II

O **Pequeno Organon para o Teatro** foi escrito na Suíça em 1948 (formalmente inspirado no **Novum Organum** de Francis Bacon, resposta direta ao **Organum** de Aristóteles). Seu propósito é realizar um esboço de teoria estética, procurando sistematizar seu pensamento teórico em 77 parágrafos. Brecht leva mais longe seu esforço de racionalização e justifica com mais precisão sua visão estética, sua poética da arte científica. Uma arte destinada a transformar o mundo. Irmã da ciência materialista, que surge da disputa entre dominados e dominadores, irmanada com a ciência num mesmo objetivo: tornar mais agradável e mais simples a vida dos homens, despertar o prazer pela atividade produtiva e transformadora. A estética tradicional é a herança de uma classe parasitária e, para libertar-se, o teatro tem que ser radicalmente transformado: se for necessário, transformar-se em **teatro.** É necessário um esforço para transformar um instrumento de prazer num objeto de estudo, instituições vinculadas à diversão em centros de comunicação de idéias. O teatro novo recusa o culto do Belo, as imagens oferecidas pelo teatro tradicional são falsas reproduções da vida social. Para Brecht o teatro consiste em elaborar as reproduções vivas de acontecimentos, relatados ou inventados, que se produzem entre os homens, com o objetivo de divertir. O prazer é a mais nobre função da atividade teatral. O teatro deve ter toda a liberdade de permanecer supérfluo, o que implica, na verdade, que vivemos para o supérfluo. E um prazer não necessita justificações. Mas é preciso distinguir entre os prazeres fracos (simples) e os fortes (complexos). São os últimos que devemos perseguir. Cada época histórica teve seus prazeres determinados, que respondem à forma de vida social dos homens. Constatando que somos capazes de nos divertir com o espetáculo de reproduções fornecidas por épocas bastante diferentes, é preciso constar, ou desconfiar, que ainda não encontramos os verdadeiros prazeres de nossa própria época.

O mundo está sendo transformado. A ciência é responsável pelo domínio do homem sobre a natureza. O homem lança um olhar novo sobre as coisas: Brecht afirma que escreve com uma máquina que não existia na época em que nasceu. Mas a burguesia impediu sempre a utilização dos meios científicos para a análise da sociedade humana, das relações estabelecidas entre os homens, reservando a ciência, segundo seus interesses específicos, apenas para o estudo da natureza. Brecht reclama a utilização do espírito científico para a vida dos homens, portanto para a arte. No seio da nova classe de operários, onde a produção é um elemento natural, vive o germe do espírito científico. O novo teatro terá que utilizar o pensamento contemporâneo, a ciência do materialismo dialético e histórico para uma justa avaliação da sociedade: **em nosso teatro, diante da natureza e diante da sociedade, que atitude produtiva podemos tomar para o prazer de todos, nós, filhos de uma época científica?** E Brecht responde: **Esta atitude é uma atitude crítica. Diante de um rio, consiste em regularizar seu curso; tratando-se de uma árvore frutífera, enxertá-la; tratando-se do problema dos transportes, construir veículos terrestres, marítimos e aéreos; tratando-se da sociedade, fazer a revolução. Nossas representações da vida comum dos homens destinam-se aos que dominam os rios e as árvores, aos construtores de veículos e dos revolucionários; a todos estes convidamos para virem ao nosso teatro, pedindo-lhes que, quando aqui estiverem, não esqueçam seus alegres prazeres. Pois queremos entregar o mundo a seus cérebros e a seus corações, para que o transformem a seu critério.** Este novo teatro precisa ser colocado à disposição dos que trabalham muito e vivem mal, para que encontrem uma forma de divertirem-se utilmente com seus problemas. Se este teatro quer ter o direito e os meios de fabricar reproduções eficazes da realidade, deve se engajar na realidade. Deve portanto fabricar reproduções da sociedade que estejam na medida de influenciá-la. Aos construtores da sociedade, deve expor as experiências vividas pelas sociedades de ontem e de hoje. O público deve experimentar o prazer que nasce da solução dos problemas, a cólera que é uma forma eficaz que pode assumir a piedade pelos oprimidos, o respeito testemunhado a tudo que diz respeito ao homem: isto é, tudo que está cheio de humanidade, tudo aquilo que diverte aqueles que produzem. E ao mesmo tempo o teatro se encontrará em condições de transformar em fonte de prazer para o espectador, a ética particular de seu tempo, a ética que nasce da atividade produtiva. Redescobrir, enfim, o prazer da crítica e da reflexão.

Referindo-se ao teatro existente, Brecht descreve-o como um local onde os espectadores são silhuetas imóveis, mergulhadas num estranho estado de anestesia, com os músculos esgotados ou tensos. Uma assembléia de adormecidos, que não se comunicam entre si. Todos simultaneamente vítimas de pesadelos. Estão com os olhos abertos, mas não enxergam. Com os ouvidos atentos, mas não escutam. Olham para o palco fascinados e envolvidos por uma magia. O público, mergulhado neste transe, está destituído de qualquer atividade e dá a impressão de objeto manipulado. Quanto melhor a interpretação dos atores, maior o estado de ausência em que estão mergulhados: e ficamos preferindo que os atores fossem os piores possíveis.

Este teatro é fechado em si mesmo, historicamente fruto dos interesses ideológicos da burguesia, acentuando a ilusão e a mentira, mostrando personagens com comportamentos determinados e imutáveis, ações que só poderiam ter acontecido daquela maneira. Um teatro onde o que acontece (no palco) parece ser eterno, retrato de uma estrutura de sociedade que não pode ser transformada por outra sociedade (a do público). Brecht, ao contrário, luta por um teatro em que as condições históricas são expostas como criadas e mantidas pelos homens. Portanto, transformáveis pelos homens.

Nos primeiros passos do teatro épico o campo de relações sociais se tornou visível, mas não se tornou mais claro: as sensações do espectador, provocadas pelas mesmas técnicas do ritual mágico, não poderiam senão permanecer as mesmas velhas sensações. O teatro necessário é um teatro que não se limita a fornecer e satisfazer sensações derivadas do campo de relações sociais existentes na época em que se desenvolve a ação das peças — **é preciso um teatro que utilize e suscite os pensamentos e os sentimentos que intervenha na transformação deste campo de relações.** Para isso é fundamental apresentar os acontecimentos como históricos: acentuar o que possuem de efêmero e circunstancial, para que possam ser localizados e criticamente apreendidos. Assim nossa própria época será reconhecida como efêmera. E se apresentamos peças históricas como históricas ou peças modernas também como peças históricas, o espectador poderá descobrir a singularidade da situação em que agem os personagens. Ponto de partida para a reflexão crítica. A encenação historicizada exige, naturalmente, um processo de interpre-

tação novo: a técnica será o "efeito de distanciamento", para que o espectador seja mantido em liberdade e mobilidade de pensamento. O espetáculo deve se prolongar no público. O distanciamento é a arma para provocar a reflexão e para abrir uma perspectiva concreta. Brecht afirma que a representação distanciada é uma **reprodução que, é claro, permite reconhecer o objeto reproduzido, mas ao mesmo tempo que o torna insólito.** O teatro antigo e o medieval distanciavam seus personagens usando máscaras de homens e de animais e ainda hoje o teatro asiático utiliza a música e a pantomima para alcançar efeitos de distanciamento. Mas esta técnica repousa ainda na sugestão hipnótica, ainda que impeça o espectador de identificar-se com o personagem: **os objetivos sociais destes antigos efeitos de distanciamento eram totalmente diferentes dos nossos.**

Holthusen afirma que não deve ser uma casualidade que a palavra **Verfremdung** (distanciação, estranhamento) recorde tão visivelmente o conceito de Hegel retomado por Marx da **Entfremdung** (alienação). Na verdade a **Verfremdung** de Brecht é uma maneira de tornar visível a **Entfremdung.** E, como precisa Holthusen, seu último objetivo é sem dúvida terminar com a alienação. Ou seja, a revolução.

O teatro deve suscitar, pela representação da vida entre os homens, um olhar difícil e produtivo: Brecht cita o olhar de Galileu para um lustre que oscilava: a partir deste olhar descobriu que o movimento pendular tem suas leis. Esta forma de interpretação permite a utilização, no teatro, da dialética materialista e histórica. O teatro deve distanciar tudo que mostra: o ator não deve se colocar no lugar do personagem, mas assumir uma posição diante dele. Mais exatamente, não deve se contentar em viver o personagem. Deve mostrá-lo e fazer desta demonstração um ato artístico.

Para Brecht a observação é uma parte essencial da arte do ator. Mas ele deve transformar o ato de observar, e o ato de imitação, num processo de reflexão: para passar do simulacro à representação, o ator deve olhar os homens como se estes agissem diante dele a demonstrarem o que fazem. Como se pedissem para meditar sobre o que fazem. Para exercer uma postura crítica, entretanto, o ator deve ter sua posição: é fundamental, para isso, estar inserido na luta de classes. Participar, como homem, da vida social, assimilando os conhecimentos básicos de sua época. Sem concepção e intenções pessoais não é possível elaborar a menor reprodução: **quem não sabe nada, não pode mostrar nada.** Em arte ser imparcial significa compactuar com os

dominadores. Só assim o ator terá condições de exercer sua tarefa social e, acentua Brecht, **assim como a transformação da natureza, a transformação da sociedade é um ato de liberação; são as alegrias da liberação que deveriam nos fazer conhecer o teatro de uma época científica.**

Brecht afirma que as atitudes que os personagens assumem uns diante dos outros, o que chama de "domínio gestual". As expressões gestuais são muitas vezes complexas e contraditórias, de forma que é impossível exprimi-las em uma só palavra e o ator deve se preocupar, ao elaborar sua composição, a nada perder — ao contrário, deve reforçar o que possuem de complexo e contraditório. O **gestual** é o material da **fábula** (que Brecht define, concordando com Aristóteles, como **o coração do espetáculo teatral),** é o campo em que **a fábula realiza cenicamente** (afirma Holthusen), **materializada em uma ação, cena e ação entendidas aqui como um conjunto social e esta realização entendida aqui como um conjunto social, e esta realização é sempre compreendida em relação com a possibilidade de representação do texto escrito.** Para Brecht a fábula é o grande elemento do teatro, uma composição global de todos os processos gestuais, contendo todas as informações e os impulsos que resultarão no prazer do público. Todo acontecimento tem um gesto fundamental, que determina o movimento dos personagens, seu deslocamento e sua composição no espaço. A escolha dos elementos a serem distanciados depende justamente da interpretação dada à fábula.

III

Brecht trabalhou em **A Compra do Cobre,** um fascinante resumo de seu pensamento teórico sobre teatro, de 1937 a 1951 (mas sobretudo no período 1939-1940). A obra nunca teve uma forma definitiva: restam fragmentos, organizados pelos editores segundo os primeiros planos do autor; inclui alguns ensaios já conhecidos, como a **Cena na Rua** e **O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses;** inclui também uma espécie de rápida auto-biografia, narrada na terceira pessoa, assim como trechos sobre o trabalho de Piscator; mas a maior parte é um diálogo de quatro noites entre um filósofo (que se interessa pelo teatro na medida em que este propõe reproduções da vida entre os homens; afirma que tem paixão pela discussão e o prazer da dúvida; critica o teatro tradicional porque nele não existe uma brecha

para a dúvida, assim como nele não é possível distinguir o justo do falso; não está interessado nos fins artísticos da arte, mas em sua utilidade social; propõe mesmo — é Brecht falando, através deste personagem, quase sempre, mas também através dos demais, quando praticamente discute consigo mesmo — um novo nome para o teatro, para não ser confundido com o tradicional: **taetro**) — um ator (que deseja ser admirado, assim como deseja se exprimir; para obter ambas as coisas utiliza a fábula e os personagens), uma atriz (politizada, sonhando com um teatro social e educativo), um dramaturgo (que se coloca à disposição do filósofo para utilizar seus conhecimentos para um renascimento do teatro, transformado em atividade crítica produtora) e um eletricista (um operário, simboliza o novo público). Uma adaptação destes diálogos foi encenada pelo **Berliner Ensembie** e constitui um dos espetáculos mais brilhantes da companhia: utiliza cenas de peças, trechos de filmes, realizando, com admirável precisão, o ideal de Brecht — divertir e instruir. No caso, uma fascinante aula de estética e uma explicação simples e objetiva do teatro dialético, e portanto também da dialética como método de pensamento e ação, realizada com humor e permanente ironia. Num momento da **Compra do Cobre** Brecht afirma: **um teatro onde é proibido rir é um teatro do qual se deve rir. As pessoas sem humor são ridículas.**

O estranho título tem uma explicação fácil: o filósofo chega ao teatro interessado não na arte, mas na imitação da realidade; portanto interessado sobretudo na realidade. Assim como o comprador de cobre que vai a uma loja de instrumentos musicais querendo comprar um trompete feito de cobre não por seu valor enquanto instrumento, mas por ser feito de cobre — **como este comprador, estou à procura dos acontecimentos que colocam os homens em relação uns com os outros.**

Para Brecht o realismo, ao contrário do naturalismo (uma descrição que no máximo revela dados ao especialista, pois não os seleciona criticamente: aquele que deixa cair uma pedra, assim como o que descreve a queda da pedra, não evidenciam nada sobre a lei da queda), não procura ser confundido com a vida. Ao contrário procura discernir a realidade com mais penetração. Mas o que foi chamado de realismo, não era realismo. Não passava de uma reprodução quase fotográfica da realidade: neste sentido o próprio naturalismo teria sido mais realista que o pretenso realismo.

Existe um realismo possível: tornar reconhecível a verdade e a realidade do teatro. E torná-la inteligível.

O teatro se torna uma ciência. E, como as ciências, desenvolve uma técnica, o distanciamento, que, em relação aos processos anteriores, está como a química para a alquimia. A identificação do público com o personagem é perigosa, pode nos conduzir a caminhos perigosos: ele se apóia sobretudo na análise dos espetáculos públicos organizados pelo fascismo. Hitler (que teria estudado dicção e postura com o ator Basil) levou ao extremo este tipo de processo teatral: seu objetivo era envolver a audiência de seus comícios num clima místico, transformando-os numa massa unificada e cega, subjugada e passiva, incapaz de agir ou pensar por conta própria, tornada objeto de seus objetivos. O teatro tradicional, apoiado na identificação, igualmente procura fazer o público abandonar seus pontos de vista, para aceitar as colocações definitivas dos personagens e das situações mostradas no palco, que acabam parecendo um fenômeno natural. E opor-se é anti-natural, portanto impossível. O que quanto à identificação se torna incapaz de julgar se o caminho para o qual está sendo conduzido é perigoso ou não. Seu sentido crítico é castrado. Ele se torna domínio de outro. Tem a ilusão de viver, mas vegeta. É um vencido. Este tipo de espetáculo não interessa a quem pretende fornecer ao espectador, e à classe trabalhadora, a possibilidade de dominar o processo da vida social.

O teatro se torna ciência e neste sentido precisa usar o marxismo. Suas leis permitem compreender os movimentos das grandes unidades e mesmo que pouco afirmem sobre a posição que o indivíduo ocupa nestas grandes unidades (geralmente se limita a tratar a posição do indivíduo em relação à massa, afirma Brecht), fornece os elementos para a compreensão justa deste campo, que é o que precisa ser explorado e aprofundado pelo teatro. O teatro dialético parte inclusive de uma das teses marxistas mais fundamentais: a consciência dos homens depende de seu ser social, compreendido este ser social em permanente desenvolvimento e continuadamente se transformando em consciência.

A identificação torna habitual o que é particular. O efeito de distanciamento torna particular o que é habitual. O espectador, no segundo caso, deixa de se evadir para buscar refúgio na história: **a atualidade se torna história.** Mas Brecht já não opõe mecanicamente os dois processos: afirma, num apêndice, que a contradição entre identificação e distanciamento se aprofunda e se torna um elemento da representação teatral. A

historicização é o momento culminante do processo: é preciso considerar um sistema social determinado do ponto de vista de outro sistema social. É o desenvolvimento da sociedade que fornece os pontos de vista. Quem faz teatro precisa, portanto, possuir o sexto sentido: o sentido da história. Brecht afirma que Shakespeare experimentava, assim como em sua época Galileu experimentava em Florença e Bacon em Londres. E portanto é preciso encená-lo no nível experimental. Um personagem do diálogo afirma que isto seria um sacrilégio. Outro responde: as peças devem sua existência ao sacrilégio. O anterior: se fizermos modificações, nos recriminarão o fato de não as considerarmos obras acabadas. Responde o outro: **é uma falsa concepção de obra acabada, nada mais que isso.** Brecht cita ainda outro ensinamento dos clássicos do marxismo: é a partir do homem que o macaco se compreende melhor, porque o sucede na evolução...

Brecht define a arte: **a aptidão a confeccionar reproduções da vida comum dos homens, reproduções suscetíveis de engendrar uma certa maneira de sentir, de pensar e de agir, que simplesmente o olhar e a experiência da realidade não conseguem engendrar com a mesma intensidade. Do exame e da experiência da realidade, o artista faz uma reprodução destinada a ser examinada e a ser experimentada, e que restitui sua sensibilidade e seu pensamento.**

Brecht afirma que se for necessário modificar um texto, é preciso fazê-lo com a coragem e a habilidade de modificá-lo o bastante. Este trabalho exige talento, inteligência e sensibilidade. Quando é assim realizado, o texto ganha. E insiste: **é preciso não esquecer que não é o texto, mas sim o espetáculo que é o objetivo real de todos os esforços.** Num dos quatro apêndices à **Compra do Cobre** volta a insistir em que a dramaturgia aristotélica não permite levar em conta das contradições objetivas que encerram qualquer processo vital e real. Não pode senão convertê-las em contradições subjetivas (depositadas na consciência do herói). O efeito de distanciamento faz com que o indivíduo permaneça indivíduo, mas se torne um fenômeno social. Suas paixões, por exemplo, se tornam um problema da sociedade. Seu destino também. O efeito de distanciamento é uma medida social. E a estrutura do teatro dialético mostra um todo homogêneo feito de partes autônomas, que devem ser confrontadas cada vez, e imediatamente, com os processos ou frações de processos que lhes correspondem. A força deste tipo de espetáculo repousa na comparação contínua com a realidade.

Existem ainda os poemas anexos aos diálogos: Brecht insiste em recursos técnicos, como as projeções, a música utilizada de forma gestual, o cenário como significante e narrativo, etc. Todos os recursos técnicos e narrativos do teatro colocados à disposição de uma arte que pretende mostrar o mundo como uma obra do homem capaz de ser transformado. No fim de sua vida Brecht chegou a afirmar que muito do que havia proposto ainda não poderia ser praticado, por falta de condições objetivas. Muitas de suas teorias têm sido mal compreendidas. E o próprio Brecht disse que muitas vezes se surpreendeu com os que lhe escreviam declarando-se inteiramente de acordo com suas idéias: pareciam afirmações que diziam "meu caro senhor, estou inteiramente de acordo com sua opinião de que dois e dois são cinco..." Muitos acusam os espetáculos de Brecht de serem frios. Na verdade o que existe é o auto-controle, sem o que não seria possível uma arte que nasce do essencial. Seus colaboradores brincam com isso: Peter Palitszh, por exemplo, afirma que nos espetáculos do **Berliner** existem cenas tocantes, cenas cômicas, música, poesia, os atores falam e se movimentam naturalmente, o público se diverte realmente, **como se estivesse diante de um verdadeiro teatro...**

Também anexadas a **Compra do Cobre** estão os **exercícios para os atores,** escritos em 1939: a partir de cenas de **Hamlet, Macbeth, Romeu e Julieta,** e também de **Maria Stuart** de Schiller (as duas rainhas discutem como duas mulheres de pescadores) Brecht elabora exercícios para os atores treinarem o efeito de distanciamento.

Os diálogos da **Compra de Cobre** terminam com o ator afirmando: **agirei segundo a palavra de ordem dos clássicos do marxismo: transformem o mundo, ele precisa ser transformado.** E o operário responde: **Soa um pouco pretencioso. Mas por que não? Quando uma grande causa está em jogo?**

IV

É preciso mencionar ainda algumas notas escritas em 1954, influenciadas pela experiência prática de Brecht como encenador no **Berliner Ensemble,** colocadas como apêndice ao **Pequeno Organon** de 1948: Brecht afirma que somente quando tiverem sido quebradas as correntes que estão impostas à atividade produtora, é que o estudo poderá se misturar com o prazer, e o prazer poderá se transformar em estudo. Afirma que

o conceito de teatro épico é pobre e vago, sua definição deveria ser mais precisa, para tornar seu rendimento mais útil. Foi um erro colocá-lo de maneira estática como oposição ao conceito de teatro dramático. Também o conceito de teatro da era científica é estreito, mas insiste em que este teatro deve fazer da dialética um prazer — **todas as artes contribuem à maior de todas as artes: à arte de viver.** Uma resolução no sentido de abandonar totalmente a identificação não pode ser inteiramente aplicada. E o problema está mal colocado — a contradição dilacerante é: viver seu personagem ou representá-lo, se identificar ou mostrá-lo, justificá-lo ou criticá-lo, contradição que **exigimos para induzir à atitude crítica** (o **Pequeno Organon,** precisa Brecht, não significa que é preciso apenas representar, enquanto o teatro antigo apenas vivia o personagem — na realidade se trata de dois processos antagônicos que encontram sua unidade no trabalho do ator: **sua interpretação não comporta simplesmente um pouco de um e um pouco de outro. E seus efeitos mais autênticos nascem da luta e da tensão entre estas duas contradições, como também da profundidade da mesma. A redação do "Pequeno Organon" é em parte responsável pelo mal-entendido; ela induziu muitas vezes erradamente pelo fato de que sublinhou talvez com demasiada impaciência e de forma demasiado exclusiva "o aspecto principal da contradição".** Brecht cita Mao Tse-Tung (**Sobre a contradição**): de dois aspectos de uma contradição, um é necessariamente o mais importante. Como em seguida cita Lenin. Mas insiste: **os verdadeiros efeitos de distanciamento possuem um caráter combativo.**

Para uma compreensão mais concreta do pensamento de Brecht no que se refere à encenação (sobretudo ao trabalho de encenador) é indispensável a leitura de um pequeno livro em diálogos escrito por Manfred Wekwerth: **Sobre a encenação nos teatros de amadores.**

O encenador francês Roger Planchon definiu com exatidão a principal contribuição de Brecht ao teatro contemporâneo, enquanto teórico e encenador: **quando comecei em teatro todos nós pensávamos que encenar era realizar uma obra bastante parcial. A lição de Brecht, teórico de teatro, foi ter declarado: uma encenação é ao mesmo tempo uma escritura dramática e uma escritura cênica. (...) E esta escritura cênica tem uma responsabilidade igual à da escritura dramática. E, em definitivo, um movimento no palco, a escolha de uma cor, de um cenário, de um traje, etc., isto implica numa completa responsabilidade.**

AOS QUE VIRÃO DEPOIS DE NÓS

I

Eu vivo num tempo sem sol.
Uma linguagem sem malícia é sinal de estupidez,
uma testa sem rugas é sinal de indiferença.
Aquele que ri ainda não recebeu a terrível notícia.

Que tempos são esses, quando
falar sobre árvores é quase um crime.
Pois significa silenciar sobre tanta injustiça!
Aquele que cruza tranqüilamente a rua
já está então inacessível aos amigos
que se encontram necessitados?
É verdade: eu ainda ganho o bastante para viver.
Mas acreditem: é por acaso. Nada do que eu faço
me dá o direito de comer quando eu tenho fome.
Por acaso eu estou sendo poupado (Se a minha sorte
[me deixa, estou perdido).
Me dizem: come e bebe! Fica feliz por teres o que tens!
Mas como é que eu posso comer e beber,
se a comida que eu como, eu tiro de quem tem fome?
se o copo de água que eu bebo, faz falta a quem tem
[sede?
Mas apesar disso, eu continuo comendo e bebendo.
Eu queria ser um sábio.
Nos livros antigos está escrito o que é a sabedoria:
se manter afastado dos problemas do mundo
e sem medo passar o tempo que se tem para viver na
[terra;
seguir seu caminho sem violência,
pagar o mal com o bem,
não satisfazer os desejos, mas esquecê-los.
Sabedoria é isso!
Mas eu não consigo agir assim.
É verdade, eu vivo num tempo sem sol!

II

Eu vim para a cidade no tempo da desordem,
quando a fome reinava.
Eu vim para o convívio dos homens no tempo da revolta
e me revoltei ao lado deles.
Assim se passou o tempo
que me foi dado viver sobre a terra.
Eu comi o meu pão no meio das batalhas,
para dormir eu me deitei entre os assassinos.
Fiz amor sem muita atenção
e não tive paciência com a natureza.
Assim se passou o tempo
que me foi dado viver sobre a terra.

III

Vocês, que vão emergir das ondas
em que nós perecemos,
pensem,
quando falarem das nossas fraquezas,
nos tempos sem sol
de que vocês tiveram a sorte de escapar.
Nós existíamos através das lutas de classe,
mudando mais seguido de país do que de sapatos, deses-
[perados.
quando só havia injustiça e não havia revolta.
Nós sabemos:
o ódio contra a baixeza
também endurece os rostos!
A cólera contra a injustiça
faz a voz ficar rouca. Infelizmente, nós,
que queríamos preparar o terreno para a amizade,
não pudemos ser, nós mesmos, bons amigos.
Mas vocês, quando chegar o tempo
em que o homem seja amigo do homem,
pensem em nós
com um pouco de compreensão.

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

I — BIBLIOGRAFIA

Os principais livros sobre Brecht utilizados para a redação deste trabalho foram:

— Lecture de Brecht (Bernard Dort)
— Bertolt Brecht (Paolo Chiarini)
— Bertolt Brecht (René Wintzen)
— Bertolt Brecht (Jacques Desuché)
— Brecht (Walter Weideli)
— Brecht (Geneviève Serreau)
— Brecht (Hans Egon Holthusen)
— Brecht (Ronald Gray)
— Brecht (Camille Demange)
— The Theatre of Berto't Brecht (John Willet)
— Bertolt Brecht — His Life, His Art and His Time (Fredric Ewen)
— A Choice of Evils (Martin Esslin)
— Versuche uber Brecht (Walter Benjamin)
— Introduction à l'oeuvre de Bertolt Brecht (André Gisselbrecht)

e também:

— Théatre Public (Bernard Dort)
— Theatre Réel (Bernard Dort)
— Essais Critiques (Roland Barthes)
— Pour Marx (Louis Althusser)
— Planchon (Émile Copfermann)
— La Mise-en-Crise Théatrale (Émile Copfermann)
— Elements d'une Sociologie du Spectacle (Richard Demarcy)
— Les Grandes Aventures du Théâtre (Guy Leclerc)
— Les Spartakistes (Gilbert Badia)
— Un Théâtre de Situation (J. P. Sartre — textos selecionados por Michel Contat e Michel Rybalka)
— Os Marxistas e a Arte (Leandro Konder)
— O Teatro Épico (Anatol Rosenfeld)

— O Teatro Alemão — primeira parte (Anatol Rosenfeld)
— Lukács, Brecht y la Situacion Actual del Realismo Socialista (Francisco Posada)
— Nazisme et Litterature (Lionel Richard)
— Men in Dark Times (Hanna Arendt)
— In Search of Theater (Eric Bentley)
— The Playwirght as Thinker (Eric Bentley)
— Uber Regiearbeit mit Lainenkunstlern (Manfred Wekwerth)
— Teatro Político (Erwin Piscator)
— Le Theatre Theatral (Meyerhold)
— Scritti Sull Arte (Marx e Engels — seleção: Carlo Salinari)
— Cultura e Revolução Cultural (V. Lenin)
— Brecht (edição norte-americana, feita por Erika Munk, reunindo artigos de Ernst Bloch, Reinhold Grimm, Lee Baxandall, Martin Esslin, Darko Suvin, Carl Weber, Max Frisch, Eric Bentley, Harry Carlson, Joseph Chaikin, R. G. Davis, Lyon Phelps, Frank Jones e Ernst Schumacher)
— Brecht (edição argentina, com notas de Daniel Divinski, seleção de artigos e nota preliminar de Alberto Ciria, reunindo escritos de Sergei Tretiakov, Max Frisch, Vladimir Pozner, Hans Winge, Gilbert Badia, Georg Lukács, Peter Demetz, Hans Egon Holthusen, Paul Rilla, Martin Esslin, Eric Bentley)

Números especiais de revistas:

— **Théatre Populaire** (número 11, jan-fev 1955; escritos de Michel Habart, Bernard Dort, Walter Weideli, René Leibowitz, Henri Lefrebvre, Roger Planchon, Claude Roy)
— **Europe** (número 133/134, jan-fev 1957; escritos de Pierre Abraham, Lion Feutchwanger, Johannes Becher, Arnold Zweig, Konstantin Fedine, Jorge Amado, Lukács, Hans Winge, Vladimir Pozner, Paul Rilla, Gilbert Badia, André Gisselbrecht, Lotte H. Eisner, Jean Dasté, Arturo Lazzari, Ernst Bloch, Michel Zeraffa, Walter Benjamin)
— além de inúmeros exemplares das revistas **Sipario** (Itália), **Travail Théatral** (Paris), **Primer Acto** (Espanha); também o número 2 de **Quaderni del Piccolo Teatro di Milano,** e o número 3 de **New Theatre Magazine** (Londres); também a introdução de Luiz Carlos Maciel no livro de escritos de Brecht editado no Brasil, **Teatro Dialético** e uma reportagem, **Brecht — O Mestre do Teatro Moderno** de Otto Maria Carpeaux, publicada na revista **Manchete** (Rio).
e também inúmeros programas de teatro, sobretudo do **Berliner Ensemble,** do **Théatre National Populaire** (Paris), do **Théatre de la Cité** (Villeurbanne, Lyon), do **National Theater** (Londres), do **Piccolo Teatro di Milano** (Milão) e do **Grupo El Galpón** (Montevidéu).

e, naturalmente, as obras de Brecht (peças, romances, narrativas, poemas, notas de trabalho, escritos teóricos sobre teatro, política, cinema, literatura, rádio e artes plásticas), diversas gravações de músicas e espetáculos do **Berliner Ensemble** (e gravações do próprio Brecht ou de atores da companhia, como Helene Weigel, Ekkehard Schall, Ernst Busch e Gisela May; e também os discos cantados por Lotte Lenya); o disco **Bertolt Brecht before the Committee on Un-American Activities,** gravação direta do interrogatório de Brecht nos EEUU em 1947, editado e narrado por Eric Bentley; os filmes **Ópera de Três Vinténs** (de Pabst), **Mãe Coragem** (de P. Palitzsch e M. Wekwerth) e **Senhor Puntila e seu criado Matti (de A. Cavalcanti);** e diversos espetáculos assistidos no **Berliner Ensemble,** na RDA, em 1966 e 1968.

II — EDIÇÕES DA OBRA DE BRECHT EM ALEMÃO

— **Versuche** — coleção de 15 cadernos, mais um fora da série; os 7 primeiros foram editados por Kiepenheur, Berlim, antes de 1933; o 8.º não foi publicado na época, tendo sido suas matrizes destruídas pelos nazistas; os 7 últimos foram editados depois de 1950 por Suhrkamp Verlag (RFA) e Arfbau-Verlag (RDA), que também editou um caderno especial contendo, principalmente, **Os Fuzis da Sra. Carrar;** os 8 primeiros foram re-editados.
— **Teatro:**
  — **Stucke** — 14 volumes (Surkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1953-1967). Reúnem as peças e as adaptações.
  — **Antigonemodell 1948** (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlim, RDA — texto, fotos do espetáculo, análise da encenação, notas, etc.)
  — **Couragemodell 1949** (idem)

— **Aufbau einer rolle: Galilei** (idem, com material sobre a versão norte-americana com Charles Laughton e a versão alemã com Ernst Busch)
— **Materialen zu Stucken Bertolt Brechts** (editado por Werner Hecht para Henschelverlag Kunst und Gesseischaft, Berlim)
— Notas relativas às peças e comentários sobre as mesmas, ou sobre encenações das mesmas, estão nos volumes intitulados **Materialen** (Suhrkamp Verlag); diversos volumes já estão publicados, trazendo o texto definitivo, as diferentes versões e fragmentos, as alternativas, notas sobre os textos e os espetáculos, etc.

— **Textos Teóricos:**
— **Schriften zum Theater** — 7 volumes (Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1963-1964; uma seleção havia antes sido publicada por Siegfried Unseld para a Suhrkamp, em 1957 — **Schriften zum Theater — Uber eine nicht-aristotelische Dramatik)**
— **Schriften zur Literatur und Kunst** — 3 volumes (Suhrkamp) e 2 volumes (Aufbau); 1966-1967
— **Schriften zur Politik und Gesselischaft** — 1 volume (Suhrkamp) e 2 volumes (Aufbau); 1968
— **Theaterarbeit (sechs Auffuhrungen des Berliner Ensemble)** — apresentado por Brecht, Ruth Berlau, Helene Weigel e outros; contém material relativo às seis primeiras montagens do Berliner Ensemble, com fotos, desenhos de cenários e figurinos, notas de trabalho, artigos, análises dos espetáculos. etc.; editado pelo Berliner Ensemble, VVV Desdner-Verlag, Dresde, 1952; reimpresso por Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlim, e Suhrkamp Verlag, 1962).
— Textos que figuram nas obras precedentes, podem ser encontrados, separadamente também em: **Über Lyrik** (Suhrkamp Verlag, 1964); **Über Klassiker** (seleção de S. Unseld, Insel-Verlag, Frankfurt, 1965).

— **Poesia:**
— **Gedichte** — 10 volumes (Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1960-1969);
— antologias ou coletâneas separadas: **Taschenspostille** (1926, nova edição em Aufbau Verlag, 1958); **Hauspostille** (1927, nova edição em Suhrkamp Verlag, 1951); **Songs aus der "Dregroschenoper"** (1929, nova edição em Weiss, Berlim, 1959); **Hundert Gedichte** (1918-1950, em Aufbau Verlag, 1951 e 1954); **Herrnburger Bericht** (Neus Leben, 1951); **Gedichte** (seleção de Siegfried Streller, Reclams UB, Leipzig, 1955); **Kriegsfibel** (Eulenspiegel Verlag, Berlim, 1955); **Gedichte und Lieder** (seleção de Peter Suhrkamp Verlag, 1956); **Lieder und Gesange** (de Brecht e Dessau, Henschell, Berlim, 1957); **Brecht-Lesebuch** (seleção de Walter Victor; Volksverlag, Weimar, 1959; não contém apenas poemas); **Ausgewahlte Gedichte** (Suhrkamp Verlag, 1964); **Gedichte und Lieder aus Stucken** (Suhrkamp, 1963; nova edição, 1965).

— **Romances e Narrativas:**
— **Prosa** — 5 volumes (Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag — 1965);
— obras publicadas nos cinco volumes que se encontram separadamente: **Dreigroschenroman** (1934; Aufbau-Verlag, 1950 e 1957; Rowohlt. Hamburgo, 1958); **Kalendergeschichten** (Weiss, Berlim, 1949; depois Rowohlt, Hamburgo, 1953 e Aufbau-Verlag, Berlim, 1954 e 1958); **Der verwundete Sokrates** (Kinderbuchverlag. Berlim e Dresde, 1949)é **Die Geschafte des Herrn Julius Caesar** (Weiss, Berlim, 1957); **Geschichten vom Herrn Keuner** (Aufbau-Verlag, 1958); **Fluchtlingsgesprache** (Suhrkamp Verlag, 1961); **Geschichten** (Suhrkamp Verlag, 1962);
— e também: **Bertolt Brechts Dreigroschenbuch** (texto, material, documentação, publicados por Siegfried Unseld, Suhrkamp Verlag, 1960; a edição contém um disco pequeno com Brecht cantando suas canções da **Ópera de Três Vinténs).**

— **Cinema:**
— **Texte für Filme** — 2 volumes (Suhrkamp, 1969)
— **Kuhle Wampe, Protokoll der Films und Materialen** (Suhrkamp, 1969)
— finalmente, é necessário mencionar a edição das **Obras Completas (Gesammelten Werke)** feita pelas edições Suhrkamp Verlag, outubro de 1967 (reunindo todas as obras e escritos já conhecidos e mais alguns inéditos, inclusive a primeira peça de Brecht, **A Bíblia,** e a última, **Turandot).** A edição se apresenta em dois formatos: 20 volumes em formato de bolso, ou 8 volumes com papel-bíblia.

III — TRÊS NOTAS

1. Fiz a tradução das peças, poemas ou escritos de Brecht com o objetivo de tornar o mais claro pos-

sível os textos selecionados. Em poucos casos foram utilizadas traduções já existentes no Brasil. A tradução do esquema de comparação da forma dramática com a forma épica é de Aldomar Conrado. A tradução de quase todas as citações de artigos publicados no livro **Teatro Dialético** (Editora Civilização Brasileira, 1967) é de Luiz Carlos Maciel, Sérgio Micelli ou Klaus Schell. A tradução de trechos de **Galileu** é de Roberto Schwartz. As citações de Paolo Chiarini foram extraídas da edição brasileira de **Bertolt Brecht** (Editora Civilização Brasileira, 1967), traduzida por Fátima de Souza.

2. Sobretudo a tradução dos poemas foi feita em função do conteúdo. Brecht alerta para o fato de que o pior que existe em tradução de poesia é que os tradutores procuram traduzir demais: **deveríamos nos contentar em traduzir as idéias e a atitude do poeta.**

3 No Brasil existem publicações esparsas de ensaios teóricos de Brecht (sobretudo no volume III de **Sociologia da Arte,** da Editora Zahar, organizada por Gilberto Velho e com tradução de Heitor D'Dweyer; e principalmente o referido **Teatro Dialético,** que reúne um excelente material teórico, seleção organizada por Luiz Carlos Maciel). Por causa de um absurdo problema de direitos autorais, as peças de Brecht não podem ser editadas no Brasil (algumas conseguiram, mediante convênios especiais e difíceis: **A Alma Boa de Se-Tsuan,** em tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões; **Senhor Puntila e Seu Criado Matti,** em tradução de Millor Fernandes) pois estão compradas por editores de Portugal, com exclusividade para a língua portuguesa (e as traduções portuguesas são impossíveis de ler); um crime contra a cultura nacional, que não custa denunciar mais uma vez. Pensei num apêndice sobre os espetáculos de Brecht encenados no Brasil, mas não encontrei documentação: a SBAT, que deveria ter um arquivo completo, me forneceu uma lista ridícula, inferior a uma relação que eu poderia escrever de memória — diante disto, deixei o problema para uma terceira edição ou para um trabalho especial (que teria que ser precedido de uma pesquisa mais ampla).

F. P. — Rio de Janeiro
janeiro/abril 1974